



**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR**

**FACULTAD DE ARTES**

**CARRERA DE TEATRO**

**El balance actoral a través de un análisis comparativo entre las técnicas  
propuestas por Stanislavsky y Meyerhold**

**Trabajo de titulación modalidad producto artístico previo a la obtención del  
título de Licenciado en Actuación Teatral**

**AUTOR: PATRICIO ERNESTO CARRILLO MARTINEZ**

**TUTOR: MSc. JUAN ONOFRE ARELLANO JARA**

**Quito, 2018**

## **DERECHOS DE AUTOR**

Yo, Patricio Ernesto Carrillo Martínez, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “EL BALANCE ACTORAL A TRAVÉS DE UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS TÉCNICAS PROPUESTAS POR STANISLAVSKI Y MEYERHOLD”, modalidad producto artístico de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedo a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservo a mi favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

El autor declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Firma:

Patricio Ernesto Carrillo Martínez.

C.C. 1712995180

Dirección electrónica: [elteatrtoartes@gmail.com](mailto:elteatrtoartes@gmail.com)

## **APROBACIÓN DEL TUTOR**

Yo, Juan Onofre Arellano Jara, en mi calidad de tutor del trabajo de titulación, modalidad producto artístico, elaborado por **PATRICIO ERNESTO CARRILLO MARTINEZ**; cuyo título es: titulación “**EL BALANCE ACTORAL A TRAVÉS DE UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS TÉCNICAS PROPUESTAS POR STANISLAVSKI Y MEYERHOLD**”, previo a la obtención del Grado de Licenciada en Actuación Teatral; considero que el mismo reúne los requisitos y méritos necesarios en el campo metodológico y epistemológico, para ser sometido a la evaluación por parte del tribunal examinador que se designe, por lo que lo APRUEBO, a fin de que el trabajo sea habilitado para continuar con el proceso de titulación determinado por la Universidad Central del Ecuador.

En la ciudad de Quito, a los 11 días del mes de mayo del 2018

MSc. Juan Onofre Arellano Jara

DOCENTE-TUTOR

C.I. 1715343750

## **Dedicatoria**

Al trabajo continuo y riguroso que ha construido una tradición escénica a lo largo del tiempo, a esos trabajadores anónimos que en los lugares más lejanos mantienen viva la llama del sueño.

A los ancestros que construyeron el presente y son las bases del oficio escénico.

A mis padres, hermanos y amigos que sin ellos no sería yo, ya que me construyeron, me levantaron, me reconfortaron y a pesar de todo creyeron en mí.

Al trabajo del grupo ya que es la clave de la creatividad y el desarrollo individual como colectivo.

## **Agradecimientos**

A mi padre por su confianza y sacrificio, eres tú el responsable de que la lectura me introdujera a un mundo lleno de fantasía e infinito.

A mi madre ya que tuvo la sabiduría de encaminar mi vida hacia las artes escénicas y apoyarme en cada tropezón.

A mis hermanos que entendieron mi afinidad por las artes y, me han apoyado a lo largo del camino.

A mis compañeros de aula por aguantar mis exabruptos y mi carácter y ser incondicionales en el aprendizaje mutuo.

A Tatto por confiar en mí y plantar la semilla del Taller de Artes El Teatrito, árbol que comienza a crecer y que se convertirá en un árbol lleno de frutos.

A los maestros, profesores, funcionarios y empleados de la Facultad de Artes por ser generosos y aportar con sus conocimientos en mi formación.

A mí por la constancia.

## Índice de contenido

Derecho de autor .....	ii
Aprobación del Autor .....	iii
Dedicatoria .....	iv
Agradecimientos .....	v
Contenido .....	vi
Resumen .....	viii
Abstract .....	ix
Introducción .....	1
Capítulo 1 .....	2
1.1.Planteamiento del problema .....	2
1.2 Formulación del problema .....	3
1.3 Preguntas Directrices .....	4
1.4 Objetivos .....	5
1.4.1 .Objetivo General .....	5
1.4.2 Objetivo Especifico .....	5
1.5 Justificación.....	5
1.6. Motivación Personal .....	6
1.7 Pertinencia .....	7
Capitulo 2.....	8
2.1. Antecedentes Teóricos .....	8
2.2. Escuela Rusa .....	10
2.2.1. Konstantin Stanislavski .....	10
2.2.2. Vsevolod Meyerhold .....	13
2.3. Otras Perspectivas .....	16
2.3.1. Jean Paul Sartre .....	16
2.4.Referentes Artisticos .....	19
2.4.1 Obra: “En mi cuerpo existirás, .....	19
2.4.2 Obra: Cochasqui .....	20
2.5. Caracterización de variables, dimensiones .....	22
2.5.1. Variable 1 .....	22
2.5.1.1 Dimensión 1 Mundo interno.....	23

2.5.1.1.1. Indicador 1 : Emociones .....	23
2.5.1.1.2. Indicador 2 :Memoria .....	23
2.5.1.2 Dimensión 2 Mundo externo .....	23
2.5.1.2.1. Indicador 3: Cuerpo .....	24
2.5.1.2.2. Indicador 4: Voz .....	24
2.5.2. Variable 2: Desarrollo Escénico (Independiente) .....	24
2.5.2.1. Dimensión 1: Circunstancias dadas en escena .....	24
2.5.2.1.1.Indicador 1: Conflicto .....	25
2: Sucesos .....	25
2.5.2.2. Dimensión 2: Personaje en escena .....	25
2.5.2.2.1.Indicador 1: Línea de acción .....	25
2.5.2.2.2. Indicador 2: Súper objetivo .....	26
Capítulo 3 .....	27
3.1. Metodología cualitativa .....	27
3.2. Metodología de la investigación .....	28
3.3. Metodología del producto artístico .....	28
Capítulo 4 .....	31
4.1. El mundo interno y sus componentes .....	31
4.2. El mundo externo y sus componentes .....	33
4.3. Relación mundo interno – mundo externo .....	34
Capítulo 5 .....	37
Discusión .....	37
Capítulo 6 .....	40
Conclusiones .....	40
Referencias .....	43
Anexos .....	45

**TITULO:** El balance actoral a través de un análisis comparativo entre las técnicas propuestas por Stanislavsky y Meyerhold.

**Autor:** Patricio Ernesto Carrillo Martinez

**Tutor:** Juan Onofre Arellano Jara

## **RESUMEN**

En el presente trabajo se realiza un análisis comparativo de las Técnicas de Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold con el fin de identificar las convergencias, oposiciones, puntos de encuentro, contradicciones entre estos dos teóricos teatrales, buscando de esta manera descifrar el funcionamiento del mundo interno y mundo externo del actor/actriz para lograr una actuación orgánica y verosímil.

**PALABRAS CLAVE:** MUNDO INTERNO / MUNDO EXTERNO / ACCION FISICA / STANISLAVSKI / MEYERHOLD / BALANCE ACTORAL / EQUILIBRIO ACTORAL



**TITLE:** Acting balance through a comparative analysis between the techniques proposed by Stanislavsky and Meyerhold

**Author:** Patricio Ernesto Carrillo Martinez

**Tutor:** Juan Onofre Arellano Jara

### **ABSTRACT**

In the present work a comparative analysis of the Techniques of Konstantin Stanislavski and Vsevolod Meyerhold to identify the convergences, oppositions, intersections, contradictions between these two theatrical theorists, looking for thus deciphering the operation of the internal and external world of the performer to achieve an organic and believable performance.

**KEYWORDS:** INTERNAL WORLD / EXTERNAL WORLD /  
PHYSICAL ACTION / STANISLAVSKI / MEYERHOLD /  
ACTORAL BALANCE / BALANCE ACTING

## **Introducción.**

El actor/actriz en muchas ocasiones debido a su formación se desempeña dentro de escena un desbalance entre su mundo interno y mundo externo, generando una actuación inorgánica y no verosímil.

El balance actoral entre mundo interno y mundo externo es el responsable de que toda acción realizada por el actor/actriz en escena sea orgánica y verosímil.

En la presente investigación se indagara en los elementos y el funcionamiento del mundo interno y del mundo externo, como se relacionan entre ellos y como permiten que el actor/actriz se desempeñe de manera orgánica y verosímil en escena. Además de localizar la herramienta o herramientas técnicas actorales que permiten que esta relación se vuelva posible. Buscando de esta manera aplicar los resultados en la construcción de la propuesta en escena y en la construcción de los personajes de la obra: Retazos.

Las principales afluentes teóricas para el desarrollo de esta investigación serán Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, teóricos teatrales rusos que se localizan en los albores de la técnica teatral occidental y de su sistematización.

## Capítulo 1

### El Problema

#### 1.1. Planteamiento del problema.

El actor/actriz como profesional necesita tener un balance entre su mundo interno y su mundo externo<sup>1</sup>, con el fin de que su actuación sea verosímil y orgánica en el escenario. Este balance actoral<sup>2</sup> es el estado fundamental para el actor/actriz al momento de crear su arte, ya que de este estado depende una constante alimentación y retroalimentación dentro de escena, además de estimular su creatividad en un gran porcentaje. Es importante llevar un proceso actoral en donde el antes mencionado balance sea tomado en cuenta constantemente para que el actor/actriz se muestre en escena de manera orgánica y verosímil.

Al determinarse como meta el estado de equilibrio entre mundo interno y mundo externo, el proceso actoral que persiga este cometido se encuentra en medio de dos realidades (mundo interno – mundo externo) muchas veces colocadas como distantes o separadas.

El proceso actoral y la formación del actor/actriz dentro de centros de formación profesional, academias, compañías teatrales, han buscado a lo largo de su recorrido, dotar al actor/actriz de herramientas que posibiliten una presencia escénica que tenga como fin una verosimilitud y organicidad dentro de escena,

---

<sup>1</sup> El uso de la terminología: mundo interno – mundo externo parte de la necesidad de expresar el amplio conjunto de elementos y procesos que encierra cada mundo del interprete y no reducirla solo al quehacer teatral.

<sup>2</sup> El uso de la terminología: balance actoral hace referencia al punto de encuentro donde mundo interno y mundo externo del intérprete, dialogan permanentemente permitiendo una actuación orgánica y verosímil.

¿Cuál es la herramienta que propicia el dialogo entre estos 2 mundos y otorga al actor un balance actoral para hacer posible la verosimilitud y la organicidad? La formación profesional puede dar preponderancia ya sea al mundo interno o al mundo externo, la formación del actor/actriz se suele enfocar en uno de los dos mundos dejando de lado al otro o acercándose a él intuitivamente y no desde una herramienta fehaciente y confiable que pueda conectar ambos mundos, equilibrándolos. De esta manera proyectándonos hacia el futuro se obtendrá un actor/actriz que se enfoque en solo una parte de la totalidad de su ser dando por consecuencia una actuación inorgánica y no verosímil en su proceder o un actor/actriz que pueda desarrollarse en solo un tipo de actuación, perdiendo de esta manera versatilidad.

Para la realización de esta investigación, tomaremos como inicio de estudio la relación entre dos de los Directores y reformadores del arte del actor: Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, cuya relación maestro – alumno y las posturas de uno frente a los planteamientos del otro, con respecto a que debe preponderar en el trabajo del actor/actriz, han propiciado un campo fértil para la polémica.

## **1.2. Formulación del problema.**

El balance actoral entre mundo interno y mundo externo ha sido un tema recurrente en los planteamientos teórico-práctico de la actuación desde sus inicios, desde la sistematización de un programa de estudio para la actuación hasta las corrientes más modernas. Es así que tomando como referente a Stanislavski y a

Meyerhold, dos teóricos situados en los albores de la técnica actoral occidental y en la sistematización de la misma, nos preguntamos:

¿Cuál es la relación entre mundo interno y mundo externo dentro de los métodos de formación del actor/actriz de Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold? ¿Qué propicia el diálogo entre mundo interno y mundo externo y su equilibrio en el desenvolvimiento dentro de escena?

Stanislavski y Meyerhold abordaron la formación del actor/actriz desde diferentes ángulos a primera vista y dieron preponderancia a un factor del balance actoral.

¿Desde dónde abordaron la relación Mundo interno – Mundo externo? ¿Qué mecanismos usaron para propiciar el diálogo entre los dos mundos? ¿Por qué su interés en trabajar detalladamente en uno de los dos mundos?

### **1.3. Preguntas Directrices.**

- ¿De qué manera aborda la relación mundo interno – mundo externo Stanislavski?
- ¿De qué manera aborda la relación mundo interno – mundo externo Meyerhold?
- ¿A través de que herramienta técnica Stanislavski trabaja la relación mundo interno – mundo externo?
- ¿A través de que herramienta técnica Meyerhold trabaja la relación mundo interno – mundo externo?
- ¿Existen similitudes, convergencias y negaciones entre lo propuesto por Stanislavski y Meyerhold?

## **1.4. OBJETIVOS.**

### **1.4.1. Objetivo General.**

Identificar la herramienta técnica dentro de los métodos de formación del actor/actriz de Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold que posibilita el diálogo entre mundo interno y mundo externo y su equilibrio en el desenvolvimiento en escena.

### **1.4.2. Objetivos Específicos.**

- Analizar la relación mundo interno – mundo externo según Stanislavski.
- Analizar la relación mundo interno – mundo externo según Meyerhold.
- Identificar las herramientas técnicas que propicien la relación mundo interno – mundo externo en las propuestas de Stanislavski y Meyerhold.
- Determinar las similitudes, convergencias y negaciones entre las propuestas de Stanislavski y Meyerhold.

## **1.5. Justificación.**

El desbalance actoral entre el mundo interno y mundo externo del actor/actriz hace que la organicidad y verosimilitud de la representación pierda fuerza en la escena, volviéndose de esta manera una representación falsa y no creíble. Es así como el acercamiento empírico y fortuito al balance actoral entre el mundo interno y mundo externo del actor/actriz no posibilita en el intérprete un real descubrimiento e indagación de estos mundos que lo comprenden, dejando al azar

la relación mundo interno - mundo externo. El actor/actriz de este modo no cuenta con herramientas técnicas conscientes que posibiliten el dialogo entre mundo interno y mundo externo y su equilibrio en el desenvolvimiento dentro de escena.

### **1.6. Motivación personal.**

El deseo personal por investigar alrededor del tema del balance actoral entre mundo interno y mundo externo nace desde lo experiencial. A lo largo de mi formación actoral en la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central se realizaron varios ejercicios en donde el acercamiento a la encarnación de un personaje fue eje de los mismos. En estos ejercicios de encarnación de personaje es donde empieza a surgir la interrogante de cómo surge el dialogo entre mundo interno y mundo externo, ¿Qué propicia que la encarnación de un personaje sea orgánica y verosímil? En los ejercicios de encarnación de personaje, a través de la propiocepción comencé a ver en mí un desbalance entre mundo interno y mundo externo, por un lado en ocasiones el mundo interno me atrapaba y quedaba imposibilitado de accionar o mi accionar se volvía un caos, por otro lado el mundo externo me atrapaba y preponderaba la forma sin un fondo. Solo en breves ocasiones sentí un dialogo real entre ambos mundos ¿Por qué? ¿Cómo sucedió?

El interés con respecto a los teóricos teatrales nace a partir de los planteamientos del uno sobre los postulados del otro y su modo de abordar la actuación en donde Stanislavski en un inicio toma como punto de partida el mundo interno (psiquis del personaje) y Meyerhold al mundo externo (cuerpo – entorno) es de esta negación en donde localizo dos maneras de abordar la relación mundo interno –

mundo externo que al parecer parten de lugares distintos y por ende en distantes, pero ¿Por qué no entablar un dialogo entre ellas?

### **1.7. Pertinencia.**

Con esta investigación se busca abordar el trabajo técnico actoral desde el balance entre mundo interno y mundo externo del actor/actriz. Además se investigara qué es lo que sucede con el actor/actriz en su confrontación entre mundo interno y mundo externo desde la perspectiva de Stanislavski y Meyerhold y cuál es la herramienta que cada uno de estos teóricos proponen para el acercamiento al balance actoral.

Se busca propiciar un dialogo entre dos teóricos teatrales que tradicionalmente han sido vistos como contrarios con el fin de posibilitar un margen amplio de comprensión con respecto al dialogo entre mundo interno y mundo externo por parte del actor/actriz a través del análisis de las propuestas teóricas de Stanislavski y Meyerhold.



## Capítulo 2

### Marco Teórico

#### 2.1. Antecedentes Teóricos

La sala oscura...se corre el telón...se enciende la luz y entra el actor, camina lentamente hacia el centro de la escena y se dispone a ejecutar una acción física. Acerca su mano lentamente al bolsillo de su chaqueta extrae del mismo un cigarrillo, lo pone en su boca, lleva su mano al bolsillo trasero de su pantalón y extrae un encendedor, lo lleva a su boca y enciende el cigarrillo...estalla en carcajadas y el público se queda pasmado ¿Qué paso? ¿Cómo lo logro? ¿Por qué ante este simple recorrido la audiencia ha quedado pasmada? El actor dentro de escena se ha mostrado equilibrado, ha manejado tanto su mundo interno como /externo. El actor ha hallado el equilibrio actoral que le permite que su representación dentro de la obra sea verosímil y orgánica.

El arte de la actuación radica sustancialmente en el comprometimiento tanto técnico, físico, mental y emocional del actor. Ya lo anuncia Jorge Eines (2011) en su libro “Repetir para no repetir”:

“Una formación es técnica, física, psicológica e intelectual. Diría que en los cuatro aspectos hay un buen equilibrio” (pág. 169).

Sin embargo lograr este equilibrio es difícil ya que en ocasiones el actor/actriz logra una destreza corporal que lo aísla de su mundo interno, se enfoca en la forma dejando de lado el fondo, o por el contrario tiene una vivencia emocional que sobrepasa a la expresión del cuerpo en escena dejando de lado a la forma para

enfocarse en el fondo. El equilibrio de las fuerzas ha sido roto y la actuación ha perdido su verosimilitud y organicidad.

Siguiendo a María Osipovna (1999) y su pensamiento Stanislavskiano alrededor de la relación mundo interno y externo dentro del trabajo en la escena, encontramos:

“Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, gracias a su riguroso estudio de datos fisiológicos, llegaron a la conclusión de que, al igual que en la vida, en la escena lo físico y lo psíquico se hallan indisolublemente unidos” (pág. 18).

Y más adelante:

“En la escena es importante mostrar de forma verídica como actúa un determinado personaje, y eso es posible solo con la completa fusión de las sensaciones físicas y psíquicas” (pág. 18).

Partiendo desde estas aseveraciones podemos anotar:

- Que el trabajo sobre el equilibrio entre mundo interno y mundo externo es indispensable para el óptimo desenvolvimiento de la obra escénica.
- Es el actor/actriz el encargado de desarrollar la destreza necesaria para lograr el equilibrio antes mencionado.
- El desequilibrio entre el mundo interno y externo del actor produce que una representación actoral y una obra escénica pierda la organicidad y verosimilitud que debe portar.

Ante estos problemas debemos preguntarnos ¿En dónde inicio la desconexión del mundo interno con el mundo externo en el actor/actriz?

Siguiendo a Borja Ruiz (2008) en su libro “El Arte del Actor en el siglo XX, un recorrido teórico y práctico por las vanguardias” podemos vislumbrar la relación mundo externo – mundo interno en el inicio de la historia de los sistemas actorales de occidente, partiendo por Stanislavski, tomando como referentes a los principales teóricos y pedagogos del oficio actoral, en los albores de su nacimiento. Tomando como referencia el libro ya mencionado haremos una breve síntesis de los planteamientos de dos de los directores más influyentes del teatro occidental para poder despejar la pregunta antes planteada.

## **2.2. Escuela Rusa.**

Llamare Escuela Rusa a Stanislavski y la generación de alumnos que recibió directamente sus enseñanzas en el TAM (Teatro de Arte de Moscú) de entre estos alumnos tomaré como referencia a Meyerhold. A partir de estos 2 personajes de la escena teatral buscaré el indicio de la relación entre mundo interno – mundo externo en la llamada Escuela Rusa.

### **2.2.1. Konstantin Stanislavski.**

Konstantin Stanislavski, considerado el padre del teatro moderno y del llamado método actoral, debido a ser el primer teórico occidental en pensar en la sistematización de una técnica para el desarrollo del oficio del actor. Señala alrededor de la acción según Borja Ruiz (2008):

“En toda tarea física y en toda tarea psicológica hay mucho de lo uno y de lo otro” (pág. 78).

Al hablar de Stanislavski debemos tomar en cuenta los llamados dos Stanislavski.

El primer Stanislavski que señala:

“Toda acción tiene una justificación, es decir, viene impulsada para conseguir un objetivo concreto” (Borja Ruiz, 2008, pág. 77).

Y más adelante con respecto a la encarnación del personaje y la justificación de la acción:

“La encarnación, por lo tanto, pone en equilibrio una doble necesidad: la vivencia interior y la transmisión de esta en una forma artística. De esta manera, la encarnación funciona como vehículo indispensable para que la vivencia trascienda la mera exploración psicológica y se proyecte como obra de arte encima del escenario” (Borja Ruiz, 2008, pág. 85).

Ante esta afirmación debemos tomar en cuenta el concepto de “Encarnación”, que hace referencia al involucramiento del actor con su personaje y el traslado de este a escena con todas sus características físicas y mentales.

Pues bien si toda acción tanto física y psíquica tienen mucho lo uno de lo otro y viceversa, ¿Cuál es el inicio y cuál es el final? Al leer con detenimiento el 2º enunciado llegamos a la conclusión de que para Stanislavskies la vivencia interior el inicio de la acción, ya que el fin de la acción es develar el mundo interno. Además se nos hace notar que al exteriorizar dicha vivencia se trasciende la exploración psicológica que en el primer Stanislavski es piedra angular de su técnica. Sin embargo, es en el mismo párrafo donde se habla por primera vez del equilibrio entre mundo interno y mundo externo en donde se nos propone una vía

de adentro hacia afuera para lograr dicho equilibrio, del mundo interno al mundo externo.

Pasemos al segundo Stanislavski y su llamado método de las acciones físicas, en donde el pensamiento del director ruso da un giro, donde propone que:

“El elemento que guía y que sirve como área de análisis y de contraste es la acción física” (Borja Ruiz, 2008, pág. 95) Porque “la acción física es la herramienta principal sobre la que se asienta y se construye el comportamiento veraz del actor” (Borja Ruiz, 2008, pág. 96).

Ante este giro del pensamiento Stanislavskiano la pregunta que surge es, ¿Qué hace de la acción física la mejor opción ante la exploración psicológica para el segundo Stanislavski?

“Lo que hace que, en última instancia, el maestro ruso privilegie la acción física sobre los aspectos psicológicos en el proceso de construcción de personaje, es el hecho de que esta resulte una herramienta más tangible y estable con la que trabajar” (Borja Ruiz, 2008, pág. 96).

Además citando a Jerzy Grotowski:

“Los sentimientos son independientes de la voluntad y precisamente por ese motivo Stanislavski en el último periodo de su actividad prefería, en el trabajo, poner el acento en lo que está sujeto a nuestra voluntad (...) puso el acento sobre aquello que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad” (Jiménez, 1990, pág. 492-493).

Podemos notar en estos enunciados que el cambio de pensamiento de Stanislavski se da debido a que considera que:

- El mundo interno es algo en lo que el actor no tiene un real control.
- La acción física es el campo de control real del actor.
- Es la acción física y el cuerpo el contacto con lo tangible y real.

De esta manera Stanislavski nos abre una segunda línea de entrada para el balance actoral, una vía de afuera hacia dentro. Una vía en donde la acción física construye el mundo interior.

Estas dos vías propuestas por Stanislavski serán las guías dentro del pensamiento teatral a lo largo del siglo xx de teóricos influenciados o no por el director ruso.

Cabe recalcar que el sistema propuesto por Stanislavski es uno solo que a lo largo del tiempo fue evolucionando, solidificándose y decantando en un conjunto herramientas útiles para el actor/actriz. El procedimiento de Stanislavski para crear su método fue a través de ensayo y error, es por esta razón que algunos de sus postulados en un inicio eran eje central de su pensamiento teatral y hacia el final perdieron preponderancia siendo otros los que alcanzaron un nivel alto dentro de la técnica de Stanislavski.

### **2.2.2. Vsevolod Meyerhold**

Vsevolod Meyerhold, alumno directo de Stanislavski, se formó en el Teatro de Arte de Moscú y fue testigo presencial de la estructuración del sistema actoral de Stanislavski..

Meyerhold después de ser testigo de la propuesta técnica de Stanislavski (1º etapa) propondrá una nueva técnica actoral a la cual Borja Ruiz apunta:

“Si en el naturalismo al actor se le observaba bajo el prisma de la verosimilitud emocional y psicológica, Meyerhold comienza a desviar este enfoque para dirigirlo a otra esfera donde predominasen la musicalidad y la plástica. El cuerpo, la voz y el diseño del movimiento en el espacio se convertirán así, en las principales herramientas artísticas que el actor poseía para establecer la comunicación con el público” (Borja Ruiz, 2008, pág. 112-113).

Además apunta:

“La voz como las emociones, así como el resto de los elementos de la interpretación se integran, se articulan y se canalizan en función de la expresión del cuerpo” (Borja Ruiz, 2008, pág. 123).

Es así que interpretando los anteriores enunciados podemos llegar a la conclusión que Meyerhold extrapolando el trabajo de Stanislavski propone una vía de afuera hacia dentro en cuanto al equilibrio actoral: Es el mundo externo el que crea el mundo interno. Sin embargo debemos entender que por mundo externo Meyerhold no entendía solo al cuerpo físico del actor/actriz sino a todo su entorno. Así lo podemos deducir de la postura de Meyerhold ante la música según Borja Ruiz:

“La música, efectivamente, ofrece un ritmo sobre el que componer tanto los movimientos como la palabra de un personaje de forma teatral y por lo tanto artística, pero además, una determinada atmosfera musical ayuda igualmente a conducir el pulso emocional en la dirección que requiere cada interpretación. Es

decir, la música sustenta y canaliza no solo la dimensión física y vocal del actor, sino también su caudal emocional. La música, en definitiva, es simultáneamente el sustento y el límite que enmarca y anima el trabajo del actor tanto en su vertiente exterior «física y vocal» como en su vertiente interior «Psicológica» (Borja Ruiz, 2008, pág. 133).

Si expandimos el horizonte de lo antes expuesto, vamos más allá de la música y tomamos a la misma como un estímulo externo proveniente del entorno que ha sido receptado por los sentidos del cuerpo, podemos asegurar que:

- Para Meyerhold el mundo externo iba más allá del cuerpo físico del actor/actriz y que es la percepción de los distintos sentidos del cuerpo del actor/actriz, los encargados de ser el sustento y el límite que enmarque y anime el trabajo del actor en su mundo interno y externo.
- Son la realidad circundante y su lectura por medio de los sentidos los que condicionan y unen la relación mundo interno – mundo externo.

Es así como entre la segunda etapa de Stanislavski y la propuesta de Meyerhold no existe gran diferencia ya que tanto Meyerhold como Stanislavski llegan a la acción física como eje del trabajo actoral. Y tanto Meyerhold como Stanislavski dentro de sus respectivos aportes toman a la acción física y a los estímulos recibidos por los sentidos del cuerpo humano como detonantes de la acción física. De esta manera se evidencia con Stanislavski desde su concepto de escucha y situaciones dadas y Meyerhold ante su postura con respecto al estímulo musical.



Lo antes expuesto nos muestra que desde el inicio de la búsqueda de un sistema actoral existió la necesidad de un balance actoral entre el mundo interno y el mundo externo del actor/actriz. Además de mostrarnos que los caminos que tanto Stanislavski como Meyerhold tomaron para llegar a dicho balance si bien comenzaron por ser diferentes, convergieron en la acción física como eje canalizador del oficio del actor para lograr el balance entre mundo interno y mundo externo. Podemos anotar también, que si bien la búsqueda del balance actoral tránsito por varios caminos fue en el extremo de cada camino y la negación total del otro factor en donde el balance actoral se rompió.

### **2.3. Otras Perspectivas**

Podemos profundizar en la relación mundo interno – mundo externo a través de la investigación en otras áreas afines al arte escénico como en la filosofía, psicología, etc. En esta ocasión tomaremos a Jean Paul Sartre y a su escrito: “Bosquejo de una teoría de las emociones”, en donde el filósofo reflexiona alrededor de las emociones, su rol en el comportamiento humano y en la forma en que éstas funcionan o se activan.

#### **2.3.1. Jean Paul Sartre**

Filósofo francés que alrededor de la emoción anota:

“La emoción es una determinada manera de aprehender el mundo” (Sartre, 1987).

Es decir para Sartre la emoción es en sí un mecanismo del comportamiento humano que está relacionada con la creación de un conocimiento. La emoción se

transforma en un mecanismo de comprender el mundo, de aprehenderlo, logrando de esta manera crear en la persona un conocimiento del mundo. Además anota:

“El sujeto emocionado y el objeto emocionante se hallan unidos en una síntesis indisoluble” (Sartre, 1987)

Partiendo de esta aseveración notamos en Sartre una postura ante el origen de la emoción, en donde claramente el filósofo al hablar del sujeto emocionado y el objeto emocionante nos plantea un objeto externo que emociona a un sujeto. Es decir es el objeto externo el causante y detonante de la emoción del sujeto.

Volvemos en este punto al camino plateado tanto por Stanislavski (2º etapa) y Meyerhold en donde es el mundo externo, la relación con el mismo, el estar presente en el mismo lo que detona la relación mundo interno – mundo externo.

En cuanto a la relación mundo interno – mundo externo Sartre anota:

“Puede producirse un paso continuo de la conciencia reflexiva –mundo actuado- «acción» a la conciencia irreflexiva – mundo odioso- «emoción»”. (Sartre, 1987).

En este postulado de Sartre afirma que la acción en el mundo es un camino para ingresar a la emoción. Además se nos habla que la acción está dentro del campo reflexivo del ser humano siendo de esta manera un tipo de herramienta para crear conocimiento pero al no ser suficiente o totalmente eficaz para obtener conocimiento dispara el campo irreflexivo o de la emoción para completar el conocimiento y aprehender el mundo. Sartre finalmente anota:

“La emoción es una transformación del mundo. Cuando los caminos trazados se hacen demasiado difíciles o cuando no vislumbramos caminos, ya no podemos permanecer en un mundo tan urgente y difícil. Todas las vías están cortadas y, sin

embargo, hay que actuar. Tratamos entonces de cambiar el mundo, o sea, de vivirlo como si la relación entre las cosas y sus potencialidades no estuvieran regidas por unos procesos deterministas sino mágicamente. No se trata de un juego.....nos vemos obligados a ello....Lo que hay que comprender también es que ese intento no es consciente como tal, pues sería entonces objeto de una reflexión. Es ante todo aprehensión de relaciones y exigencias nuevas. Pero, al ser imposible la aprehensión de un objeto o al engendrar una tensión insoportable, la consciencia lo aprehende o trata de aprehenderlo de otro modo; o sea, se transforma precisamente para transformar el objeto.” (Sartre, 1987).

Ante este postulado nos queda decir que Sartre:

- Concibe a la emoción como una herramienta que crea conocimiento en el momento en que el raciocinio y la reflexión lógica no es suficiente.
- El ser humano no es consciente de su emoción hasta el momento en que surge y es por esta razón que uno no puede forzar el surgimiento de una emoción.
- La emoción surge en respuesta ante relaciones y exigencias que provienen del mundo externo, es así que primero uno debe obrar en el mundo externo, buscar aprehenderlo, y ante la imposibilidad de la aprehensión desde el camino lógico será la emoción la encargada de aprehender el mundo.

De esta manera podemos notar que tanto Stanislavski y Meyerhold desde el teatro como Sartre desde la filosofía nos plantean una relación mundo interno - mundo externo que parte del obrar en el mundo desde la acción y que es esta acción y su

relación con el mundo lo que detona la emoción ya sea desde la percepción, la historicidad, la frustración o el querer aprehender el mundo.

#### **2.4. Referentes Artísticos.**

Se toma como punto de partida para seleccionar los referentes artísticos para esta investigación el uso del cuerpo en escena en dos niveles:

- 1º nivel: Destinado al uso del cuerpo de manera extra cotidiana y cotidiana, para este caso se toma la obra: “En mi cuerpo existirás, solos de cuerpos que habitan la casa trans” de Colectivo Zeta Danza-Teatro.
- 2º nivel: Destinado al uso del cuerpo de manera totalmente extracotidiana, para este caso se toma la obra: “Cochasqui” del Grupo de Danza Muyacan.

Esta división dada por el uso del cuerpo en escena busca reflejar al tomar dos casos diferentes, si la división en el uso del cuerpo a través de la acción física distancia un caso de otro caso en el balance mundo interno – mundo externo.

##### **2.4.1. Obra: “En mi Cuerpo existirás, solos de cuerpos que habitan la casa trans” de Colectivo Zeta Danza.**

El presente referente artístico ayudará a indagar en el balance mundo interno – mundo externo a través del uso corporal en la acción física de manera cotidiana y extra cotidiana.

Esta obra ha sido dirigida por Xavier Delgado. Cuenta dentro de su elenco con Mercedes Balarezo, Eliana Guerrero, Paula Ullauri, Mharez Ramírez, Juan Pablo Acosta y Xavier Delgado.

En mi cuerpo existirás- solos de cuerpos que habitan la casa trans, es una propuesta multidisciplinar de 60 minutos de duración; la obra nació en el año 2012 resultado de la residencia de Colectivo Zeta danza dentro de la casa Trans, eje emblemático del proyecto TRANSGÉNERO del Ecuador. La obra nos adentra en una casa donde sus personajes transitan y sortean desde las fronteras los límites convencionales de poder, género, espacio y normatividad; el público también camina por la obra convirtiéndose en participe y en metáfora de la incomodidad que implica romper los prejuicios. Los personajes de la pieza son hombres, mujeres, seres tras, andróginos, todas o ninguna. Alimentados por varios textos como: el Público de García Lorca, Devenir Perra de Itziar Zigar, Cuerpos distintos derechos iguales de Ana Almeida y Elizabeth Vásquez, construyendo narrativas móviles y anti patriarcales; estos personajes cantarán y bailarán los boleros de las películas de Almodóvar. Un viaje al interior de esta casa poblada de resignificaciones, donde sus habitantes re- construyen su propio concepto de familia. El espectador es cómplice y participe, tomando lugar al identificarse o rechazar las historias de la casa Trans. (Colectivo Zeta, Dossier Obra En mi cuerpo existirás, 2017).

#### **2.4.2. Obra: Cochasqui de Grupo de Danza MUYACAN.**

El presente referente artístico ayudara a indagar en el balance mundo interno – mundo externo a través del uso corporal en la acción física de manera extra cotidiana.

Esta obra ha sido coreografiada y dirigida por Paco Salvador. Cuenta dentro de su elenco con 12 bailarines en escena.

“Cochasqui es el título de uno de los temas coreográficos que forman parte de la obra llamada Taky Onkoy:

Esta obra, ejecutada por la Orquesta de Instrumentos Andinos y el Grupo de Danza Muyacan, consta de tres actos, y está inspirada en los monumentos ancestrales de Cochasqui (Ecuador), Tiahuanaco (Bolivia), y Sacsayhuaman (Perú), que dan título a cada uno de los actos. Esta primera danza nacional es también un homenaje a la resistencia de los pueblos originarios de América, tanto en lo político, social, económico, como en lo cultural, a decir de su compositor musical Giovanni Mera. Cochasqui, coreografía danzada por Muyacan se inspira en la investigación de la cultura Quito Cara, constructora del complejo arqueológico y ceremonial de Cochasqui, exaltando el coraje a Quilago, mujer simbólica en la lucha y defensa del territorio Quito ante la invasión Cusqueña, que terminará en la lucha de Cuzqueños y Caranquis en el lago de Yahuarcocha.” (Morales, 2014, pág. 46) .

## 2.5. Caracterización de variables, dimensiones e indicadores.

Tabla 1: Variable Dependiente

Variables		Dimensiones	Indicadores
Dependiente	Balance Actoral	Mundo interno	Emociones
			Memoria
		Mundo externo	Cuerpo
			Voz

Tabla 2: Variable Independiente

Variables		Dimensiones	Indicadores
Independiente	Desarrollo	Circunstancias	Conflictos
		dadas en escena	Sucesos
	Escénico	Personaje en	Línea de acción
		escena	Súper objetivo

La primera variable de la investigación es el balance actoral y las dimensiones son mundo externo y mundo interno, por lo que sus indicadores son: memoria, emociones, cuerpo y voz. Es una variable dependiente porque se puede modificar el grado de importancia que a cada dimensión se le da o el énfasis que se le da a cada indicador.

La segunda variable es el desarrollo escénico durante una función teatral y las /dimensiones son las circunstancias dadas que construyen el contexto de la obra y el personaje en escena que se encuentra dentro de las circunstancias dadas, siendo sus indicadores conflictos y sucesos de la obra por un lado y la línea de acción y el súper objetivo por el otro. Esta variable es independiente porque no se puede modificar el contexto ni el desarrollo del personaje en escena durante una obra teatral.

### **2.5.1. Variable 1: Balance actoral (dependiente).**

El balance actoral del actor/actriz se delimita según el énfasis que el actor/actriz da en su interpretación al mundo interno o al mundo externo, es decir, el balance

actoral depende del grado de importancia que el actor/actriz otorga a los elementos que constituyen uno u otro mundo para desarrollar su rol en escena.

#### **2.5.1.1. Dimensión 1: Mundo interno.**

El mundo interno se refiere a la construcción del rol en escena por parte del actor/actriz, al rol que el público mira que desempeña dentro del contexto de la obra de teatro, el aspecto que lo distingue, los accesorios que porta. Todo esto partiendo de los elementos que constituyen el mundo interno del actor/actriz.

#### **2.5.1.2. Dimensión 2: Mundo externo.**

El mundo externo se refiere a la construcción del rol en escena por parte del actor/actriz, al rol que el público mira que desempeña dentro del contexto de la obra de teatro, el aspecto que lo distingue, los accesorios que porta. Todo esto partiendo de los elementos que constituyen el mundo externo del actor/actriz.

##### **2.5.1.1.1. Indicador 1: Emociones.**

Al hablar de emoción me refiero a “un fenómeno psicofísico que posee un significado propio, que persigue un objetivo concreto, que tiene sus estructuras particulares y sus leyes de aparición.” (Sartre, 1987).

##### **2.5.1.1.2. Indicador 2: Memoria.**

Partiendo de Sartre (1987) al hablar de memoria me refiero a la valoración que la psiquis otorga a los estímulos sensitivos que percibe el cuerpo y que están ligados a la historicidad del actor/actriz.



#### **2.5.1.2.1. Indicador 3: Cuerpo.**

Al hablar de cuerpo hago referencia a: “Aquello que tiene extensión limitada y es perceptible por los sentidos. Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo” (Real Academia de la Lengua Española) Cabe recalcar especialmente que cuerpo hace referencia a los sistemas sensitivos del mismo y la capacidad del cuerpo para expresar en el espacio escénico.

#### **2.5.1.2.2. Indicador 4: Voz.**

Al hablar de voz hago referencia al: “Sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales. Calidad, timbre o intensidad de la voz” (Real Academia de la Lengua Española) Cabe recalcar que la voz es vista como parte constitutiva del cuerpo y lo que diferencia uno del otro es el modo de expresar a través de la palabra.

#### **2.5.2. Variable 2: Desarrollo Escénico (Independiente).**

El desarrollo escénico es delimitado según las especificaciones dadas ya sea por el texto escrito, por el dramaturgo o por el montaje propuesto por la dirección de escena sea esta individual o colectiva. Escapa de las manos del actor/actriz debido a que es un trabajo que no le corresponde en su rol de intérprete.

#### **2.5.2.1. Dimensión 1: Circunstancias dadas en escena.**

Al hablar de circunstancias dadas hago referencia a: “la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro

concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante su creación.” (Osipovna, 1999, pág. 29).

#### **2.5.2.1.1. Indicador 1: Conflicto.**

Al hablar de conflicto hago referencia “al choque o colisión de dos o más fuerzas, y no simplemente de una situación afligente o dolorosa” (Serrano, 2004, pág. 203). Tomando en cuenta que el conflicto puede ser más de uno y que estos desatan el movimiento y el accionar de los personajes dentro de la obra de teatro.

#### **2.5.2.1.2. Indicador 2: Sucesos.**

Partiendo de Stanislavski (2008) al momento de hablar de sucesos hago referencia a la fábula de la obra, la consecución de momentos, hechos, situaciones que construyen la historia de la obra.

#### **2.5.2.2. Dimensión 2: Personaje en escena.**

Partiendo de Stanislavski (2004) al momento de hablar del personaje en escena hago referencia al rol/personaje que interpreta el actor/actriz dentro de la obra teatral y que está condicionado por las circunstancias dadas de la obra.

#### **2.5.2.2.1. Indicador 1: Línea de acción.**

Al hablar de línea de acción hago referencia a “enhebrar en un solo hilo todos los abalorios, todos los elementos” (Osipovna, 1999, pág. 55) que construyen el

recorrido del personaje/rol interpretado por el actor/actriz en la obra teatral, haciendo especial hincapié en su partitura física en escena.

#### **2.5.2.2.2. Indicador 2: Súper objetivo.**

Partiendo de Stanislavski (2004) al momento de hablar de súper objetivo hago referencia al deseo que impulsa al rol/personaje que interpreta el actor/actriz en su accionar, es la meta a conseguir, el objetivo a alcanzar ante el cual todo procedimiento y acción es justificable.

Partiendo de estas variables con sus respectivas dimensiones e indicadores podemos anotar que:

- El balance actoral con sus dimensiones mundo interno – mundo externo y sus dimensiones cuerpo – voz y memoria – emociones han sido tomadas como puntos de partida para reflexionar e indagar sobre las relaciones existentes entre el mundo interno y mundo externo. Además de proporcionar en la investigación objetos puntuales de estudio dentro de estos dos mundos para de esta manera comprender el funcionamiento de cualquiera de las dos dimensiones dentro del desarrollo escénico del actor/actriz.
- El desarrollo escénico con sus dimensiones circunstancias dadas - personaje en escena y sus indicadores conflicto – sucesos y línea de acción – súper objetivo han sido tomadas para evidenciar los distintos elementos de una puesta en escena en donde interviene el actor/actriz al momento de su interpretación. Además de proporcionar en la investigación el marco en donde se desarrolla el trabajo interpretativo del actor/actriz, el campo donde las relaciones mundo interno – mundo externo se desarrollan.

## **Capítulo 3**

### **Metodología**

Este trabajo es de carácter descriptivo ya que está enfocado en observar y describir 2 obras escénicas, específicamente se buscará observar y describir los procesos que se van desarrollando tanto internamente como externamente en el actor/actriz durante el desarrollo escénico.

#### **3.1. Metodología cualitativa**

La metodología a emplear en este estudio es cualitativa debido a que se está explorando los procesos internos y externos del actor/actriz en escena. Al ser un trabajo que se centra en el desarrollo escénico, es factible decir que será un estudio cualitativo y no cuantitativo.

Es decir, utiliza la recolección de información no medible numéricamente para responder las preguntas directrices que guían la presente investigación, para pasar posteriormente a su interpretación. A través de describir los diferentes procesos ya sean internos y externos en las obras tomadas como referentes, se buscará alcanzar los objetivos y respuestas a las preguntas directrices expuestas anteriormente. Al analizar las propuestas escénicas se descubrirá, cuáles son los posibles procesos tanto internos como externos que guían el desarrollo escénico del actor/actriz y la manera en que estos son encausados por el actor/actriz para su interpretación. Además de ser puestos a prueba dentro del desarrollo de la propuesta escénica práctica.

### **3.2. Metodología de la investigación**

Para el presente sustento teórico, se revisó bibliografía relacionada con la formación del actor y la corriente que esta persigue. Una vez revisada y analizada la bibliografía, se aplicó entrevistas con preguntas relacionadas al interés que persigue la presente investigación a un representante del elenco de cada uno de los montajes escénicos seleccionados, y sus respuestas direccionaron objetivamente el desarrollo de esta investigación. Posteriormente se hizo aterrizar los datos obtenidos en el producto escrito y se los puso a prueba en el trabajo práctico – escénico.

### **3.3. Metodología del producto artístico**

Se inició el proceso de montaje a partir del diálogo, cada actor y actriz expuso sus intereses con respecto a la obra y su relación con el desarrollo del trabajo escrito-teórico. Una vez conciliados los intereses se procedió a la selección de una obra ya existente, una obra escrita por uno de los integrantes del grupo, Patricio Carrillo. Esta obra sería puesta en escena por: Patricio Carrillo, Nancy Peralta y Dennis Collahuaso.

La obra *Retazos (crónicas femicidas)* nace a partir de la necesidad de evidenciar la realidad sobre la violencia de género, construyendo fragmentos de la cotidianidad de una pareja recién casada: El Inca Quishpe y Soledad. Pareja cuyo trágico final es relacionado con casos reales de mujeres y hombres víctimas de una sociedad machista.

Obra inspirada en el caso de femicidio del boxeador Oscar el “Inca” Valero quien asesinó a su esposa a puñaladas en un hotel de Valencia.

Cabe recalcar que el texto seleccionado sirvió de base para la estructuración de la propuesta escénica. El texto escrito debido al trabajo colectivo y a las necesidades de la escena fue cambiando y configurándose como un texto colectivo y que responde a los intereses del grupo.

El desarrollo de la propuesta práctica se desarrolló en la Sala de Artes Escénicas Espacio Vazio. El trabajo práctico empezó a mediados de noviembre primero analizando el texto y enlazando la obra al tema de titulación de cada participante, los primeros días de ensayo se basaron en ejercicios de reconocimiento y de confianza.

En el mes de diciembre no hubo ensayos por temas tradicionales. En el mes de enero se retomó ya con la idea de construir personajes y marcar en el espacio desplazamientos y líneas de acciones físicas construyendo lenguajes y códigos. En el mes de Febrero se continuó con las unidades planteadas en el texto, agregando a cada unidad escenas paralelas. La obra se presentó en la Sala de Artes Escénicas Espacio Vazio el día 17 de marzo a las 7 pm junto con las propuestas escénicas de los demás Colectivos escénicos que residen en la Sala de Artes Escénicas Espacio Vazio.

Individualmente, cada integrante del grupo construyó su personaje y trabajo sobre el mismo tomando en cuenta las sugerencias del grupo, además de aportar a la construcción de la escena desde el tema de investigación de cada integrante.

En el trabajo personal con relación al tema investigado el desarrollo partió de la estimulación tanto del mundo interno como del mundo externo, desde lo sensorial y desde lo psicológico y analizando la influencia de esta estimulación en el

desempeño escénico. En un segundo momento se buscó profundizar en la acción con el bagaje asimilado anteriormente.

El desarrollo personal como colectivo fue apoyado por el colectivo en pleno y con la ayuda continua de personas que miraron el trabajo en su desarrollo y aportaron críticas y sugerencias.

## **Capítulo 4**

### **Desarrollo**

Bajo este apartado se encuentra detallada la presente investigación, donde describiremos el proceso que se llevó a cabo al momento de contrastar los escritos teóricos tanto de Stanislavski como de Meyerhold con la praxis escénica y el pensamiento desarrollado alrededor de esta por los estudios de caso, es decir: Colectivo Zeta Danza Teatro y Grupo de Danza MUYACAN. Además de relacionar dicho contraste con la experiencia dentro del desarrollo del producto artístico.

#### **4.1. El mundo interno y sus componentes.**

A lo largo de la investigación hemos nombrado mundo interno al conjunto de elementos que parten del interior del actor/actriz, entre los cuales se ha nombrado a las emociones y a la memoria.

Estos elementos que para la primera etapa de Konstantin Stanislavski son el inicio de la representación escénica debido a que de estos parte el actor/actriz para la construcción de su personaje en escena y la manera que esté reacciona ante el mundo exterior. Es decir es el motor del desarrollo escénico del actor/actriz.

Por otro lado, dentro de la praxis escénica Xavier Delgado, miembro del Colectivo Zeta Danza, nos habla de varios caminos que el colectivo tomó para la construcción escénica, entre ellos la memoria, la propiocepción. Agrega:

En la actualidad al mirar como director el espectáculo considero que los mundos internos de los intérpretes están contruidos en base a las memorias de sus propias



sensaciones con relación a la violencia, de género.(Delgado 2018, entrevista Anexo 1).

Es decir, que se parte de un registro de historicidad (memoria) del intérprete, pero dicho registro de historicidad es provocado por una reacción ante un hecho externo al intérprete.

Paco Salvador afirma con relación al mundo interno del actor/actriz y sus componentes:

La subjetividad interior de un actor -bailarín debe estar conformada por sentimientos, emociones, saberes sensibles y memorias vividas que serán siempre un recurso o una herramienta que invita para aprender y obtener de ellas informaciones que pueden ayudar a quien trabaja en la interpretación de representaciones escénicas, porque permite remitirnos a un vocabulario emocional para la construcciones de sentidos, atmósferas, emociones y sensaciones en las que los personajes pueden descansar y tener sustento, para relacionarse con el mundo externo de la acción física del lenguaje del movimiento que debe ser considerado por el coreógrafo y participado con el grupo que trabaja. (Salvador 2018, entrevista Anexo 2).

Es decir, Paco Salvador admite la existencia del mundo interno del actor/actriz y lo ubica como una herramienta que viabiliza la interpretación escénica. Dejando en claro que no es la única manera.

En la praxis escénica desarrollada por el grupo de trabajo para la construcción del trabajo práctico he podido notar que el mundo interno existe, pero que está vinculado siempre a factores externos que desencadenan reacciones internas. Tanto sentimientos, emociones y memoria van apareciendo y desarrollándose

debido al contacto con el entorno, en el entorno, desde el entorno. Se debe tomar en cuenta que el punto de partida para la propuesta escénica y el desarrollo del personaje no fue el mundo interno en este caso de montaje, sino el trabajo con el espacio y poco a poco los estímulos externos fueron construyendo comportamientos y condicionando la acción física.

#### **4.2. El mundo externo y sus componentes.**

En esta investigación hemos nombrado al mundo externo del actor/actriz como el conjunto de elementos que se desarrollan por fuera del actor/actriz, entre ellos se ha nombrado al entorno que lo rodea, a la percepción tanto vocal y corporal.

Tanto Stanislavski (2 etapa) como Meyerhold hablan que es el mundo externo y la percepción del mismo lo que conduce el proceso creativo del actor/actriz, siendo la acción física la forma de relacionarse con el mismo.

Xavier Delgado al referirse al mundo externo nos plantea la existencia del mismo y de elementos como la voz, el cuerpo, el espacio, la relación con el objetos externo. Sin embargo, deja en claro que no considera que mundo interno y mundo externo estén necesariamente separados. Xavier Delgado apunta:

En el trabajo que estamos realizando con el Colectivo Zeta, pensamos una manera de creación que no divida estas dos formas interpretativas, trabajamos desde una serie de ejercicios de composición que muta de la sensación al cuerpo y viceversa, pero nuestra motivación al momento de abordar la escena es considerar que esta división no exista, más bien hay un flujo permanente de intercambio entre el mundo interno y externo. (Delgado 2018, entrevista anexo 1).

Paco Salvador apunta:

Para la obra Cochasquí se elaboró un registro técnico sobre la preparación del cuerpo para el diseño de la forma para el movimiento de la danza, y útil para la composición del diseño del piso, considerando los valores simbólicos que contiene el espacio para las sociedades originarias andinas, aplicándolo a las convenciones escénicas para su uso en las representaciones danzadas, relacionándolos con la cosmovisión y cosmogonía andina. (Salvador 2018, entrevista Anexo 2).

Es decir, nos habla de un tratamiento del espacio externo dentro del desarrollo de la obra que responde a valores simbólicos de sociedades andinas que responden a la cosmovisión y cosmogonía andina. Se nos plantea la existencia de un mundo externo vinculado estrechamente a creencias simbólicas de un pueblo (mundo interno), pero dichas creencias simbólicas también están vinculadas a fenómenos astronómicos del mundo externo.

En el desarrollo del trabajo práctico he notado que el mundo externo responde principalmente al entorno que nos rodea y de nuestra manera de obrar en él. En donde al obrar lo transformamos en pos de alcanzar objetivos, cumplir creencias, transmitir sentires. El mundo externo nos provee de información que asimilamos, interpretamos y respondemos.

#### **4.3. Relación mundo interno – mundo externo**

Como ya lo expresamos anteriormente Stanislavski en su primera etapa nos plantea una vía con respecto al desarrollo escénico en donde el origen es el mundo interno que se expresa a través del mundo externo. Por otro lado la segunda etapa de Stanislavski y Meyerhold nos proponen otra entrada al desarrollo escénico

donde es el mundo externo el que repercute en la percepción del individuo y detona el mundo interno, es decir, de afuera hacia adentro.

Xavier Delgado por su parte nos dice:

En los montajes abordamos la composición desde varios caminos, donde evidentemente se plantea la interacción de estos dos universos.

El colectivo lo aborda como una negociación permanente, el mundo externo necesita necesariamente esta interioridad que lo pueble y viceversa. (Delgado 2018, Entrevista Anexo 1).

Xavier Delgado nos habla de diferentes caminos donde ambos mundos interaccionan constantemente y que la interacción de ambos mundos van alternándose debido a una negociación constante. Además un mundo necesita del otro todo el tiempo, están en comunión continua, donde uno es parte del otro y los límites de mundo interno y del mundo externo son muy difusos, ya que se contienen.

Paco Salvador por su parte nos dice:

Para la danza etnocontemporánea del MYK, se construye una interrelación entre un mundo interno de emociones, sensaciones de intencionalidades rituales sagradas, y profanas, que dan sustento al mundo externo de las acciones del movimiento en un espacio antropológico, con los cuales tejemos nexos entre y para la interpretación con preguntas-repuestas, sobre textos, informaciones y conocimientos académicos y empíricos de autores y personas que han hecho teatro y danza, también, composición pictórica y de quienes trabajan en la comunicación con la imagen visual. Artistas, que emplean al cuerpo como medio de expresión escénica, aquí se juntan saberes académicos y de tradición sobre el

teatro y la danza, notas que están para acercarnos a la coreografía y alcanzar un desempeño interpretativo sobre el tema propuesto en las acciones del movimiento. (Salvador 2018, Entrevista Anexo 2).

Paco Salvador nos habla de sensibilidades internas que se manifiestan en el obrar en el mundo exterior, tomando en cuenta que el mundo externo es un compendio de entes simbolizantes que transforman mi obrar en él. De igual modo es un camino de ida y vuelta, donde un mundo y el otro están estrechamente relacionados todo el tiempo.

En el proceso de creación del producto artístico fuimos descubriendo que si bien partimos de una premisa mucho más externa como el uso del espacio poco a poco fuimos decantando en una serie de asociaciones internas y externas que se fueron fundiendo y creando significancia en el accionar en escena. Dando como resultado una comunicación constante entre el mundo interno del actor/actriz y el mundo externo del actor/actriz. Dichas asociaciones que se fueron generando dependían tanto del estímulo externo o del estímulo interno que se conectaba con el accionar interno (interpretación) y la consiguiente reacción en el entorno (mundo externo). Es decir era un camino de ida y vuelta que se fue construyendo conforme la obra se iba construyendo y se iba profundizando en ella.

## Capítulo 5

### Discusión

A lo largo de esta investigación se ha expuesto los planteamientos teóricos de Stanislavski y de Meyerhold, así como el pensamiento desarrollado desde la praxis escénica en la actualidad por parte de Xavier Delgado del Colectivo Zeta Danza Teatro y Paco Salvador del Grupo de Danza MUYACAN en torno al balance actoral originado de la relación entre un mundo interno y un mundo externo del actor/actriz. Es a raíz de esta exposición de pensamientos que podemos puntualizar:

- Stanislavski en su primera etapa de desarrollo escénico concibió al mundo interno y a la indagación psicológica del personaje como el inicio y el fin del trabajo creativo del actor/actriz, donde la expresión del actor/actriz en su entorno y con el entorno debe buscar visibilizar el mundo interno del personaje. Es decir un camino que busca partir del mundo interno hacia el mundo externo.
- Stanislavski en su segunda etapa de desarrollo escénico concibió al mundo externo y al trabajo sobre la acción física el inicio y el fin del trabajo creativo del actor/actriz, donde es el mundo externo y el contacto con el mismo a través de la acción física los elementos sobre los que el actor/actriz tiene real control y por consiguiente una base firme en donde desarrollar su arte. Es decir Stanislavski da un giro en su pensamiento ya que necesita que el actor/actriz tenga un asidero real, manipulable y seguro sobre el cual poder investigar y desarrollar su arte. Stanislavski de esta manera nos plantea un camino que busca partir del mundo externo hacia el mundo interno.

- Meyerhold por su parte concibe que la expresión corporal del actor/actriz y su relación con su entorno es el inicio y fin del trabajo creativo, en donde todos los elementos del desarrollo escénico se encausan en pos de la capacidad expresiva del cuerpo con su entorno. Es decir Meyerhold prioriza la relación del cuerpo con la realidad palpable y sensitiva del actor/actriz. Meyerhold de esta manera nos plantea un camino que parte del mundo externo hacia el mundo interno.

- Xavier Delgado partiendo desde su praxis y el pensamiento desarrollado alrededor de está, nos habla de la no existencia de un solo camino que posibilite el desarrollo creativo del actor/actriz, sino que nos habla de varios caminos que se entretajan en una constante negociación. Es decir, en ocasiones se parte del mundo interno y en ocasiones del mundo externo, además nos habla de que no necesariamente dichos caminos se contraponen sino que están constantemente cargados el uno del otro.

- Paco Salvador desde su praxis con el Grupo de danza MUYACAN nos expone la existencia de un mundo interno y un mundo externo que están relacionados constantemente, donde el mundo interno es afluyente de sensibilidades que se relacionan directamente con el mundo externo y un mundo externo que provee de imaginarios y estímulos que repercuten simbólicamente en el mundo interno.

Por mi parte con respecto a los postulados y posturas antes expuestas puedo decir:

- La postura tanto Stanislavskiana como Meyerholdiana de aproximarse ya sea al mundo interno o al mundo externo como inicio y fin de su desarrollo escénico genera un desbalance entre ambos mundos, ya que niega

una totalidad de ser del actor/actriz. Por otra parte cabe anotar que los postulados tanto de Stanislavski como de Meyerhold son eso, postulados, teorías alrededor de una praxis escénica que aventuran dilucidar la totalidad de los procesos tanto físicos como mentales que genera el actor/actriz en escena en pos de una actuación orgánica y verosímil. No busco con esta aseveración desprestigiar el trabajo de ambos teóricos, ya que tanto Stanislavski como Meyerhold dentro de sus teorías conciben la relación mundo interno – mundo externo como necesaria y urgente, pero dentro de sus indagaciones concibieron tanto mundo interno como mundo externo como dos contrarios.

- La postura de Xavier Delgado me parece más viable debido a que no existe una división entre mundo interno y mundo externo, sino que se concibe que ambos mundos pueden ser puntos de partida pero necesariamente uno decanta en el otro haciendo que el límite entre un mundo y el otro sea difícil de trazar ya que uno contiene al otro y viceversa.

- En la propuesta de Paco Salvador podemos resaltar el rol de otorgadores de sentido que tiene el actor/actriz con respecto a los estímulos ya sean internos como externos y como este otorgar sentido repercute en la concepción del mundo circundante y el mundo interno del actor/actriz, llegando de este modo a una totalidad indisoluble.



## Capítulo 6

### Conclusiones

Al llegar a este punto y después de contrastar los referentes teóricos y los referentes artísticos con la praxis escénica desarrollada con el grupo de trabajo en la elaboración del producto artístico puedo anotar que:

- La separación conceptual entre mundo interno y mundo externo es una ayuda pedagógica que responde a la necesidad de englobar ciertos elementos que provienen ya sea de la interioridad o de la exterioridad del actor/actriz. Sin embargo responden a una realidad más compleja, donde mundo interno y mundo externo no responden a esta separación teórica ya que se interrelacionan permanentemente.
- Una creación escénica ya sea desde la puesta en escena o la creación de personaje puede partir de cualquiera de los elementos pertenecientes ya sea al mundo interno o al mundo externo pero con el desarrollo paulatino de la premisa y la profundización de la misma necesariamente terminara amalgamando ambos mundos, creando lazos, tendiendo redes que permiten el desarrollo óptimo del momento creativo.
- Tanto Stanislavski como Meyerhold buscaban un actor/actriz en balance con sus mundos, partieron de premisas y postulados de interés propio, pero convergieron en que son los estímulos externos y la relación entablada con ellos a través de la acción física lo que detona el mundo interno.
- El balance actoral del actor/actriz es la suma de una interrelación permanente entre mundo interno – mundo externo que se constituye en la

construcción de lazos significantes tanto con los estímulos internos como externos, con ambos, en ambos, desde ambos.

- Existen varias premisas (uso del espacio, objetos, música, memoria, percepción sensitiva) que pueden o no formar parte del mundo interno o del mundo externo y que se pueden tomar como punto de inicio en la creación escénica, sin embargo todas decantaran en una serie de lazos amalgamados que están en constante comunicación con la totalidad del ser del actor/actriz.
- El vislumbrar el mundo interno y el mundo externo como mundos opuestos y separados provocan confusión, estancamiento y encasillamiento en el trabajo creativo del actor/actriz ya que divide un solo indisoluble y niega la interrelación constante de ambos mundos.
- El mundo externo y la percepción sensitiva de los estímulos (espacio, ritmo, formas, etc.) que provienen de él constituyen un primer acercamiento a aprehender el mundo, de comprender el mundo, de relacionarse con él. Los componentes del mundo interno (emoción , memoria, etc.) son resultado de la relación del ser humano con el mundo es así como se crea un bagaje histórico a través de la experiencia sensitiva pasada, como también la emoción aparece en reacción ante las dificultades, placeres, frustraciones y disfrutes durante la interacción ser humano-mundo.
- La acción física es la herramienta técnica actoral que propicia la relación entre el actor/actriz y el mundo circundante para que de esta manera el contacto con el mundo externo del actor/actriz inicie a tejer redes

simbolizantes entre mundo externo – mundo interno logrando de esta manera el balance actoral.

- Son los estímulos externos los que van construyendo comportamientos y condicionando la acción física (relación actor/actriz con el mundo circundante), es decir son los estímulos externos los que condicionan también el mundo interno.

## Referencias

### Bibliografía.

- Borja, Ruiz. “El Arte del Actor en el siglo xx, un recorrido teórico y práctico por las vanguardias”. Artezblai SL. Bilbao. 2008.
- Delgado, Xavier. “Dossier Obra: En mi cuerpo existirás”. Quito. 2017
- Eines, Jorge. “Repetir para no repetir, El actor y la técnica”. Editorial Gedisa. Barcelona-España. 2011.
- Jiménez, Sergio. “El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas”. Escenologia. México D.F. 1990.
- Meyerhold, Vsevolod. “El Teatro Teatral”. Editorial Arte y Literatura. La Habana – Cuba. 1988.
- Osipovna, María. “El ultimo Stanislavski”. Editorial Fundamentos. España. 1999.
- Sartre, Jean-Paul. “Bosquejo de una teoría de las emociones”. Alianza Editorial. Madrid. 1987.
- Serrano, Raúl. “Nuevas Tesis sobre Stanislavski, Fundamentos para una teoría pedagógica”. Editorial ATUEL. Buenos Aires-Argentina. 2004.
- Stanislavski, Konstantin. “El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia”. Ediciones Alarcos. La Habana – Cuba. 2011.
- Stanislavski, Konstantin. “El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación”. Ediciones Alarcos. La Habana – Cuba. 2011.

### **Sitios Web.**

- <http://dle.rae.es/?id=BamJ7kx> (Real Academia de la Lengua)
- <http://dle.rae.es/?id=c4LflPC> (Real Academia de la Lengua)
- Morales, Rosario. “Comunicación no verbal y danza etno-contemporánea en el Ecuador: Estudio de caso de la propuesta estética del grupo de danza Muyacan”. Pág. 46. Tesis de Grado Facultad de Comunicación Social Universidad Central del Ecuador. Quito-Ecuador. 2014.  
<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/4897/1/T-UCE-0009-302.pdf>

## **Anexos.**

### **Anexo 1**

#### **Xavier Delgado (Entrevista 22-03-2018)**

##### **1º Pregunta**

##### **¿Qué componentes conforman el mundo interno del actor/actriz?**

En el caso del montaje de la obra “En mi cuerpo existirás-solos de cuerpos que habitan la casa trans” se realizó un trabajo previo de memoria sobre el espacio habitado, la casa trans, eje emblemático del proyecto transgénero del Ecuador, dado la potencia del tema que abarca la violencia de género se realizó en primera instancia una serie de talleres y encuentros con personas trans, sobre las cuales se trabajaba el espacio de memoria, de los intérpretes.

Esta pieza es una obra que el grupo la denomino una pieza de danza teatro, pero, la construcción de la pieza tuvo varios momentos y metodologías de partida, en ocasiones desde el texto al cuerpo, del cuerpo al universo interior del intérprete, de la sensación interior que generaban los tipos de violencia para desencadenar premisas físicas.

En la actualidad al mirar como director el espectáculo considero que los mundos internos de los intérpretes están contruidos en base a las memorias de sus propias sensaciones con relación a la violencia, de género.

La propiocepción, es decir la percepción del yo tanto motora como la relación con el propio cuerpo constituiría desde el punto de vista de la danza contemporánea ese mundo interior.

Algunos elementos que son externos es decir la música, la luz detonan también esta interioridad o emocionalidad en el caso de esta pieza.

## **2º Pregunta**

### **¿Qué componentes conforman el mundo externo del actor/actriz?**

Ya que la mayoría de intérpretes de esta pieza provienen del mundo de la danza, es decir de la fisicalidad y el entrenamiento del Colectivo Zeta tiene una gran carga física, la obra en su planteamiento inicial es decir; el montaje, tuvo momentos en que utilizamos, al cuerpo<sup>3</sup>, su acción y objetivos, para detonar una serie de componentes internos.

No creo que estas instancias se encuentren separadas, ya que desde la experiencia de este montaje si bien en ocasiones las premisas eran premisas físicas que estaban relacionadas directamente con sensaciones, calidades y cualidades de movimiento que devenían de las corporalidades que adopta el cuerpo en situaciones de opresión, peligro, indignación.

Los intérpretes en este caso también cantan y utilizan el texto es decir hay un uso de la voz, que de alguna manera correspondería al mundo externo.

Planteamos también el espacio y su relación con el intérprete como una extensión del cuerpo del mismo otorgándole este lugar o momento externo, fundamentados en la negación del concepto del cuerpo moderno, más bien acercándonos a la percepción del espacio y el cuerpo interpretativo como parte de un todo (David Le Breton) la relación física y temporal con los otros intérpretes corresponde también a este mundo externo en esta pieza.

---

<sup>3</sup> El uso de la letra x para remplazar una vocal es un comportamiento habitual para evitar el género ya sea masculino o femenino al referirse a un objeto o ser viviente.

Otro elemento importante será también esta relación con el objeto, considerado un interfaz de esta sensación interior. Y que en nuestras piezas el objeto constituye una especie de prótesis de los intérpretes.

### **3º Pregunta**

**¿De qué manera aborda el Colectivo teatral o interprete la relación mundo interno – mundo externo?**

En el trabajo que estamos realizando con el Colectivo Zeta, pensamos una manera de creación que no divida estas dos formas interpretativas, trabajamos desde una serie de ejercicios de composición que muta de la sensación al cuerpo y viceversa, pero nuestra motivación al momento de abordar la escena es considerar que esta división no exista, más bien hay un flujo permanente de intercambio entre el mundo interno y externo.

Colectivo Zeta al provenir de una formación básicamente dancística, donde los procesos formativos están principalmente fundamentados en el desarrollo de destrezas físicas, sobre todo en métodos más ortodoxos como la danza clásica, nos confrontamos con la necesidad de generar nuestras propias herramientas para poder afrontar esta interioridad que dejaba vacíos en ciertos momentos de la interpretación del movimiento y en maneras de abordar las obras que en nuestro caso se sostienen de un profundo sentido de teatralidad.

Tratamos de plantear desde nuestro entrenamiento diario fraseos o secuencias de movimiento que provengan desde acciones concretas que generan evidentemente una transformación de los estados físicos y emotivos de lxs intérpretes.

En los montajes abordamos la composición desde varios caminos, donde evidentemente se plantea la interacción de estos dos universos.



El colectivo lo aborda como una negociación permanente, el mundo externo necesita necesariamente esta interioridad que lo pueble y viceversa.

La improvisación y libertad de los intérpretes para la creación es otra manera en que el grupo ha podido indagar para establecer una metodología de trabajo colaborativo, esto no solo nos ha permitido enriquecer las obras, si no también generar instrumentos al entregar una serie de premisas o juegos escénicos a los intérpretes que activan lo que Eugenio Barba lo denomina el bios-escénico y que en nuestra práctica diaria ha permitido dar nuevos significados y argumentos interpretativos al movimiento para no quedar ausente de esta interioridad

#### **4º Pregunta**

**¿A través de que herramienta técnica trabaja el intérprete o el colectivo teatral la relación mundo interno – mundo externo?**

La técnica base sobre la que trabaja el grupo es la danza contemporánea, en la que convergen una serie de elementos que provienen de otras técnicas, la danza contemporánea es una forma de comprender el cuerpo en su totalidad expresiva, que busca romper este distanciamiento tanto de una manera teórica como práctica de esta concepción del cuerpo fragmentado entre espíritu-alma y cuerpo-deseo postulados aristotélicos que más bien estaban fundamentados en dogmas y que se fueron acrecentando con el fortalecimiento de la religión.

La danza contemporánea busca despertar al individuo a su cuerpo orgánico, un cuerpo físico y poderoso poblado de su memoria y emotividad.

Durante estos años el grupo se ha nutrido de una serie de metodologías y caminos que buscan esta no división entre la danza, movimiento o mundo externo.

La improvisación es otra técnica importante para nuestro trabajo, ya que nos ha permitido generar obras desde el colectivo y su diversidad de formación e ideológica, brindándonos diferentes herramientas como la escucha colectiva, la composición en tiempo real, la acción presente, entre otros.

También hemos tenido varios momentos en los que el grupo se ha acercado al teatro físico, con los que compaginamos en esta forma teatral, o viva de concebir el trabajo del cuerpo, tratando de sobrepasar la mera destreza física y llenarlo de ese bios necesario que detona todo el organismo.

Para esta última reposición de la obra: En mi Cuerpo Existirás, hemos también sumado al entrenamiento la educación de la voz y el canto, que como comenté anteriormente, es parte de esta obra

### **5° Pregunta**

**¿En la Obra En mi cuerpo existirás, como se fue desarrollando el trabajo de los actores en torno a la relación mundo interno – mundo externo?**

El proceso de montaje de la obra inicio en el año 2012 donde fue su estreno, el grupo continua sosteniendo el espectáculo hasta la actualidad, el material físico es el que ha variado, pero las improvisaciones, juegos escénicos y memorias de los intérpretes y de la gente que habitó la extinta casa trans continúan siendo los mismos que hace 6 años, lo que nos ha permitido sostener lo que llamo el “esqueleto de la pieza” pero resignificarla constantemente, llenarla de nuestros nuevos aprendizajes y del BIOS que le aporta cada nuevo integrante del zeta.

La obra fue creada desde algunos caminos, diferentes que eran escogidos en muchas ocasiones por la fuerza del azar y el poder que otorgaba un tema tan difícil que llego a nuestras manos.

- De la música y el teatro drag al cuerpo.
- Del texto a la emoción y al cuerpo.
- Del cuerpo a la emoción.
- De la improvisación a la emoción y al cuerpo.
- Del deseo al cuerpo.
- De la represión a la emoción y al cuerpo.

Cito brevemente algunos de los caminos que fueron parte de la construcción de este proceso que de alguna manera nos ayuda a afirmar el camino que lleva adelante el grupo,

Donde estamos en la búsqueda del Organismo Escénico más allá de esta división que nos deja nuestra herencia Eurocéntrica con respecto a la validez de los métodos de formación.

No me atrevería a decir que tenemos ya un único método ya que el grupo es una célula cambiante que se transforma según las dinámicas del grupo y sus habitantes y huéspedes.

Cito como ejemplo el texto de Itziar Zigar en su libro *Devenir Perra*.

“Tuve la oportunidad de encontrarme con este magnífico texto, de esta escritora vasca, me dirijo al lugar de ensayos donde la locación de la casa escogida para la escena es la bañera, el lugar donde se lavan y limpian los cuerpos en la mítica Casa Trans, leo el texto a Mercedes Balarezo y automáticamente la voracidad de sus palabras se adueña de su feminidad y le pido que traduzca en su cuerpo cada palabra del texto, luego fuimos puliendo cada acción, amplificando unas, debilitando otras, maximizando la palabra recuperación, acumulación y re

significación, esta es la anécdota creativa de la escena denominada chubasquero rosa”

Cito como fue construida la escena del sofá

“ en este caso el lugar escogido para la escena fue uno de los cuartos habitados de la casa trans, se les pidió a las intérpretes Mercedes Balarezo y Andrea Tacuri, improvisar sobre tres aspectos, el contacto de la piel, la relación con la arquitectura del espacio, y maneras de suspender el cuerpo desde el centro usando elementos de la técnica del Partnering o trabajo en parejas, este trabajo era eminentemente físico, pero la fisicalidad en si misma activaba una serie de sensaciones debido a la naturaleza de las premisas, contacto y piel, en realidad en esta escena tratamos de evitar construir una historia o relación amorosa, es el cuerpo en sí mismo el que desprende una serie de emociones e imágenes que el espectador las irá traduciendo, me han preguntado varias veces cuál es la relación entre las intérpretes, hija-madre, amantes. lesbianas, etc. Precisamente en esta construcción desde el público y su lectura es donde vive la potencia de esta escena”.

Comparto estos dos procesos para culminar diciendo que Colectivo Zeta deambula estos límites de la teatralidad o la danza, del mundo interno y externo y estamos abiertos al flujo constante y permanente entre estas dos fuerzas que constituyen un solo organismo vivo y escénico.

Xavier Delgado Vallejo

Director de Colectivo Zeta.

## Anexo 2

**Paco Salvador (Entrevista 21-03-2018)**

### **1º Pregunta**

#### **¿Qué componentes conforman el mundo interno del actor/actriz?**

La subjetividad interior de un actor - bailarín debe estar conformada por sentimientos, emociones, saberes sensibles y memorias vividas que serán siempre un recurso o una herramienta que invita para aprender y obtener de ellas informaciones que pueden ayudar a quien trabaja en la interpretación de representaciones escénicas, porque permite remitirnos a un vocabulario emocional para la construcciones de sentidos, atmósferas, emociones y sensaciones en las que los personajes pueden descansar y tener sustento, para relacionarse con el mundo externo de la acción física del lenguaje del movimiento que debe ser considerado por el coreógrafo y participado con el grupo que trabaja.

Contar con el mundo interno personal de los miembros de un elenco aporta para recrear los imaginarios que confieren sentidos de identidad diversos, ayudan al conocimiento de formas corporales expresivas en las cuales deben descansar los movimientos para ser convincentes en el sentido dramático que permitan al actor bailarín disponer y tener la capacidad para captar y sostener en forma general una performance escénica, Cochasqui claramente nos indujo a formar un carácter ritual y emocional andino sobre las sociedades originarias de la nación quito, para que favorezca la situación y el desenvolvimiento dramático de esta narrativa danzada.

La identidad que debe construir el actor danzante es una filiación, y señal de su calidad interpretativa en correspondencia al los personajes o sociedad que

representa como ser único, diferente, dentro una comunidad valor propio de las sociedades andinas. Sabemos que la identidad se construye al igual que la cultura; es la referencia y testimonio de lo que somos, permite al actor o una persona recrearla en el proceso vital y es susceptible de transformación de cambiar, de un “especial sentir”, de ser, estar y pertenecer a diversas experiencias sociales, si esto lo aplicamos para la representación escénica danzada, dota a su desempeño valores que son registrados por el público, a quien va dirigido el trabajo. De allí que, para un actor-danzante las nociones de la alteridad y la, diferencia debe ser amplia y consciente sobre los principios de no exclusión; alteridad es reconocer al otro en su diferencia, la exclusión del otro implica la exclusión de uno mismo.

La alteridad requiere de dos o más seres para que se diferencien, lo que afirma a uno y diferencia de otro es su cultura, es la diferencia. Para el ejercicio escénico debemos reconocernos como sociedad y a cada uno de nosotros, ese otro al que intentamos siempre poner a lado, está dentro de nosotros mismos es parte constitutiva de nuestro ser es por ello que negarlo implica negarnos a nosotros mismos. ¿Qué puedo llegar a ser o conocer del otro por ser distinto?, ¿Qué ofrezco que tengo yo que puede ser útil para el otro?

En el otro existen valores, cultura que necesita mi yo. Habermans llama a la identidad del yo en el adulto “cuando se pone a prueba la capacidad para construir nuevas identidades, a partir de las identidades quebradas o superadas y para superar las antiguas... tal identidad del yo permite la autodeterminación y la autorrealización”. De allí que la alteridad y la, diferencia es principio de no exclusión, alteridad es reconocer al otro en su diferencia, la exclusión del otro implica la exclusión de uno mismo.

Toda cultura con su ethos varía de una sociedad a otra, ninguna es homogénea todas se expresan con manifestaciones y características propias y diferenciadas, este núcleo será precisamente la fuente a partir de la cual se funda la identidad de una sociedad -la andina en este caso- a la cual se quiere interpretarla en las convenciones de la danza escénica.

Afirma P. Guerrero, “debemos cohesionar dentro de la variedad y no en la uniformidad para construir el futuro, el valor de la unidad en la diversidad será la aspiración quien no comprenda este paradigma es parte de una cultura congelada en el tiempo, resistente al cambio, anquilosada en una historicidad de una falsa armonía”. Debemos reflexionar que toda identidad requiere de otro -otredad- significativa, para expresar su razón de ser, en el plano de las ideas y de la acción transformadora de la representación teatral la diversidad será para sumar y valorar las bases históricas y culturales de cada diferente a mí, de las que puedo escoger, adoptar costumbres, modos de hacer, de ser y de pensar e ir construyendo “otra” identidad, nueva rica por adición de valores, que permita una interpretación escénica relevante.

P. Guerrero agrega: “desde la diversidad Pluralidad y diferencia se las puede mirar como culturas vivas en constante proceso de cambio, de continuidades y discontinuidades, de construcciones y reconstrucciones que posibilitan recrear su vitalidad y transformar todas las dimensiones de su vida. “Por lo tanto, debemos cultivarnos y estimular, aceptar una múltiple identidad que se reforma a ritmo de la evolución de la noción y el conocimiento, que se reactualiza permanentemente”  
Creo que la identidad para la representación escénica no es un número ni un sello. No es un concepto intemporal e inmutable, sino que es elaboración constante,

proceso vivo y transformador, en cuyo interior están expresiones materiales, síquicas, espirituales y creativas de todo ser social. La identidad interpretativa de un actor- danzante será el resumen de garantía de la personalidad artística que construya el mismo.

## **2º Pregunta**

### **¿Qué componentes conforman el mundo externo del actor/actriz?**

Para la obra Cochasquí se elaboró un registro técnico sobre la preparación del cuerpo para el diseño de la forma para el movimiento de la danza, y útil para la composición del diseño del piso, considerando los valores simbólicos que contiene el espacio para las sociedades originarias andinas, aplicándolo a las convenciones escénicas para su uso en las representaciones danzadas, relacionándolos con la cosmovisión y cosmogonía andina.

Los sentidos que contienen el mundo de arriba o Anan Pacha, el presente actual Kay Pacha, y los que corresponde al mundo interior o Ucku Pacha, que son y fueron un soporte serio validado al estar anclados en la historia, la antropología de esta cultura, y que están presentes en los materiales iconográficos producidos a través del tiempo desde hace tiempo antiguo por las sociedades de los pueblos de AbyaYala.

Para el trabajo interpretativo de Cochasquí los actores bailarines parten de referencias teóricas y categorías lógicas del pensamiento quichua, como Llapa pacha, espacio.

En la sociedad quichua, las relaciones espaciales y temporales son objetivas y afectan al mundo externo donde se desenvolverá el actor danzante, y se expresan muchas veces con las mismas y pocas palabras. Por ejemplo, los términos:



Pacha = universo, tiempo espacio, Ñaupá = delante, enfrente, derivaría del término nawi, cara, rostro, Llapa pacha = espacio, estos términos expresan ideas espaciales que son complementarios a estas otras palabras que expresan ideas temporales: Karu = lejos, Suni = largo, Ukcú = profundo, Kinra = ancho, Chekay = derecho, Patma = mitad, Anan = arriba, Urin = abajo, Chuyto = ovalado, elíptico, Muyu = círculo, redondo. Kipa, Kaya...etc. Son términos Kichwas que designan relaciones y formas espaciales, como manifiesta I. Almeida: “las primeras unidades quichuas de medición están vinculadas con las partes del cuerpo o con su movimiento.”

El paulatino empleo y progreso de las formas espaciales en el MYK, permitió para el diseño de la forma del movimiento y el uso del espacio, el surgimiento de las ideas geométricas, separadas de los objetos. Las ideas concretas de los objetos geométricos desde tiempos remotos se plasmaron en la práctica de la vida misma. Esto lo apreciamos en los tejidos, la cerámica, la arquitectura. Muchas de ellas han quedado fijadas en la lengua como: Kucho = ángulo, Tahuakuchu = cuadrado, Sika = escalonado, Kiskichay = trapecio, Rumpu = esfera, Muyu = círculo. La idea de superficies y sus dos dimensiones longitud y latitud se expresa con la palabra Hawa. Más aún el concepto de línea como extensión en un solo sentido esta expresado con los términos, Suyu = faja, lista, Seke = raya, línea.

El término Kata para significar algo carente de toda dimensión, se aproximó ya al concepto de punto. El interesante concepto espacial llapa que significa la localización de todos los objetos. Este aspecto de espacio es asequible a la percepción concreta y se acerca ya al concepto de espacio infinito.

### **3º Pregunta**

**¿De qué manera aborda el Colectivo teatral o interprete la relación mundo interno - mundo externo?**

Para la danza etnocontemporánea del MYK, se construye una interrelación entre un mundo interno de emociones, sensaciones de intencionalidades rituales sagradas, y profanas, que dan sustento al mundo externo de las acciones del movimiento en un espacio antropológico, con los cuales tejemos nexos entre y para la interpretación con preguntas-repuestas, sobre textos, informaciones y conocimientos académicos y empíricos de autores y personas que han hecho teatro y danza, también, composición pictórica y de quienes trabajan en la comunicación con la imagen visual. Artistas, que emplean al cuerpo como medio de expresión escénica, aquí se juntan saberes académicos y de tradición sobre el teatro y la danza, notas que están para acercarnos a la coreografía y alcanzar un desempeño interpretativo sobre el tema propuesto en las acciones del movimiento.

**4º Pregunta**

**¿A través de que herramienta técnica trabaja el intérprete o el colectivo teatral la relación mundo interno – mundo externo?**

La formación y preparación del cuerpo en técnicas de danza tradicional y moderna garantizan la improvisación orientada que es una herramienta técnica y buena manera de experimentar y aprender conceptos coreográficos, la experimentación, el análisis, junto a la reflexión añaden objetividad y amplían la perspectiva, da entendimiento y estimula la creatividad y la evaluación nos ofrece capacidad crítica y un juicio selectivo aplicado a todo el proceso de la construcción coreográfica.

La improvisación de acciones físicas es la mejor opción para la exploración psicológica.

La experiencia, que junto a la memoria emocional, guardada como un rico almacén y biblioteca de la cual obtenemos recursos, de la que tomamos elementos gestuales diversos y a mano para el trabajo práctico del cuerpo en movimiento, siendo útiles en algunos momentos de decepción, para que los ensayos sean vitales ya que, al bailar ejecutar acciones de movimiento, que en el proceso se van seleccionando, organizando en frases, secuencias, variaciones, pasos, desplazamientos, formaciones en niveles y en múltiples mudanzas donde los personajes o el grupo de la narrativa del teatro del baile andino pueden vivir por si solos.

Uno de los ejemplos más notables de la relación mundo interno – mundo externo es la integración Espacio-Temporal inmersa en la cosmovisión andina se presenta en la danza andina específicamente en las sociedades kichwas contemporáneas descendientes de las originarias de la nación Quito, y son las fuentes tempranas y tardías con sus descripciones, enriquecida por los mitos contados en crónicas, más la etnografía actual y antropología cultural que permiten esbozar una idea del pensar andino, que para la composición Cochasquí, fueron soportes para fundamentar el guion y las acciones físicas, resaltando como su principal característica el cambio espacio-temporal logrado en los andes por los danzantes quienes reorganizaron e instituyeron el territorio (espacio) y los rituales (tiempo). La lectura de este ejemplo para comprender el mundo andino prehispánico se torna complicada pero no imposible.

Tom Zuidema, indica que “el término Pacha, a pesar del significado tierra, presenta una connotación temporal, evidenciada en los nombres de Pachacamac (el hacedor del mundo) y Pachacuti (el que cambia el mundo)”.

Las mismas palabras hacen referencia a Pachacamac como el dios hacedor del mundo, considera los cambios que se producen en el mundo andino a través del tiempo y del espacio, si el dios Viracocha es el creador del mundo, es Pachacamac el dios que lo mueve espacial y temporalmente.

De allí se aprecia un fuerte interés por integrar los rituales de culto a deidades, huacas y Apus al territorio - espacio, mediante la distribución del tiempo – fiestas, o Raimys. Es el Dr. Tom Zuidema, en su libro "El Calendario Inca: Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco, “La idea del pasado”, quien luego de décadas de investigación, presenta una reconstrucción hipotética, fuertemente sustentada en las crónicas, de lo que habría sido la herramienta de medición del tiempo, el Sistema de Ceques, y de cómo este habría permitido su integración/organización con el espacio, así como también, la conservación y transmisión de una memoria colectiva del pasado histórico y/o mítico.

### **5° Pregunta**

**¿En la Obra “Taki Onkoy” como se fue desarrollando el trabajo de los actores en torno a la relación mundo interno – mundo externo?**

Complementariedad y reciprocidad son principios básicos del mundo y la sociedad andina y la relación mundo interno – mundo externo, para los pueblos andinos se complementan y están presentes en todas las formas de vida social, representaciones y formas culturales que expresan la relación entre hombre y naturaleza, el uso equilibrado y armónico dará mayor unidad a la narrativa

danzada. Considerando las teorías anteriores– expresa A.M. Hocquenghen, 1987, -estudioso del mundo andino- que serán herramientas porque son un *“complejo y riquísimo universo de significaciones cosmogónicas conectadas a la organización social y humana, a sus códigos estéticos, a sus relaciones poéticas, estéticas y ecológicas con el microcosmos y macrocosmos y a las estructuras del pensamiento matemático y geométrico que las sustenta”*.

La inquietud de investigar y reunir un conjunto de informaciones referidas a al espacio, el tiempo, la geometría andina para considerar sus posibles aplicaciones para el lenguaje convencional de la danza escénica etno contemporánea, obedece a la necesidad de aportar a los estudios que diversos proyectos individuales o institucionales lo han realizado estudiosos, artistas y el grupo MYK desde hace mucho tiempo.

Tanto el espacio como el tiempo eran sagrados en tiempos antiguos, y tenían una explicación mítica y una representación ritual. La concepción del espacio era dualista, dividido en hanan y urin, opuestos complementarios. El concepto de autoridad también era dual. Los curacas y los incas no “heredaban” sus cargos, sino eran elegidos en medio de un ritual donde los urin eran siempre vencidos por los hanan. La imagen del tiempo era cíclica con sucesivas “edades” del mundo determinadas por tiempos de caos (desorden) y cosmos (orden).

La Pachamama era reconocida como la divinidad de la tierra (“madre tierra”) y productora de alimentos. Frente a ella, según el dualismo, hubo una divinidad ubicada en el mundo de arriba. Ésta parece ser Wiracocha, un dios celeste y con rasgos solares. En los mitos cuzqueños Wiracocha, luego de haber hecho una primera ordenación del mundo, mandando al sol y a la luna al cielo, dividió el

mundo en cuatro partes: Chuinchaysuyo (Oeste), Collasuyo (Este), Antisuyo (Norte) y Contisuyo (Sur); luego ordenó salir a los hombres del subsuelo (pacarina); finalmente, siguiendo el camino del sol, se perdió en el océano. Entre la dualidad cielo-tierra había comunicación con el rayo (illapa) o la serpiente (amaru). Cada ayllu tenía sus ídolos y huacas, o lugares sagrados, que podían ser cerros (apus), lagunas o riachuelos.

### Anexo 3

#### Texto Obra Retazos de Patricio Carrillo (marzo 2018)

##### Retazos.

Boxeador: “El Inca” Quishpe.

Retrato de mujer: Soledad.

En el escenario un hombre de camisa y pantalón parado en medio del escenario, es un boxeador, cerca del hombre una mesilla de noche con una radio destartada, una cuchilla, un cenicero con muchas colillas de un cigarrillo barato una botella de trago, un vaso; a lado de la mesilla una silla coja.

En el fondo de la habitación luce un retrato de una mujer joven y bella.

Una voz en off recitara el siguiente poema antes del inicio de la representación.

*De pronto, como cortado o incompleto*

*Como un silencio nada más*

*Desciendo*

*Como una sequedad en la garganta*

*Como una pausa en que vacila el aire*

*Amor mío, amor mío ¿Qué cosa puedo darte?*

*Tú me has dado tan solo tu presencia*

*Tu sonrisa y a veces tu aliento una proximidad y nada*

*Más*

*Yo te regalo un muerto cuídalo bien es tuyo!*

David Ledesma Vázquez.

1º Escena Pareja.

“El Inca”: Sr. Quishpe ... Usted está detenido.... Como asif? Porque? No he hecho nada, dígame porque me detiene, muéstreme la orden..... Creíble... creo... talvez más sorpresa y dolor..... Como asif? Porque? No he hecho nada, dígame porque me detiene, muéstreme la orden..... Listo.

Retrato: No, yo no te creo.

“El Inca”: Cállate!! Cállate!! Que es lo que quieres? Quieres que toda la gente escuche? acaso no sabes que las paredes no son de concreto sino de ojos, oídos, bocas. Las paredes oyen, las paredes hablan, murmuran. Yo no hice nada, nadaaaa!! Me escuchaste, nada. Fuiste tú, tú te mataste nadie lo hizo. Yo llegue y te vi tirada en el suelo, golpeada, desfigurada. Ahí estabas y yo que hice, pues lanzarme al suelo te tome entre mis brazos, bese tus labios esperando que me respondieras a través de tu aliento y entonces..... Nada, solo estuvo la nada.

Retrato: Recuerda Eduardo... ¿Cómo llegue al suelo?

“El Inca”: ¿Cómo voy a saberlo? ¿Te caíste de las escaleras?

Retrato: No.

“El Inca”: Pues algún ladrón entro a la casa.



Retrato: No.

El inca: Entonces te suicidaste.

Retrato: No.

“El Inca”: Ya basta! Me pides que recuerde y lo único que sé es que no estás aquí...a mi lado. Es que nada tiene sentido, nada encaja. Esta mañana salí de la casa dándote un beso en la frente como todas las mañanas y al volver estabas muerta.

1° Escena Vecinos.

3 Vecinos de la pareja se encuentran comentando la relación de la misma a través de los sonidos que escuchan.

Pequeños monólogos individuales que buscan la relación con el público.

Doña Mercedes: Si ve esa casa... esa es la casa de Don Eduardo y de Doña Soledad, en esa casa casi todos los días se oyen gritos. El uno grita la otra insulta o llora y la una grita y el otro insulta o llora. Portazos, insultos, golpes y griterío es el pan día de esa casa. A mí me da pena un matrimonio tan joven y peliando, 3 meses recién van viviendo juntos y ya no se soportan.... A veces me dan ganas de conversar con la Doña Soledad pero mejor no... mejor no meterse en esas cosas al fin y al cabo, cosas de pareja son.

Doña Charo: Vea vecino lo que le voy a contar! Ayer el griterío que vino de la casa de Don Eduardo, se oía romper platos y vidrios. Si hasta los perros de toda la calle comenzaron a ladrar y le aseguro que ninguna persona del barrio pudo

dormir por semejante escándalo. Alguno debió llamar a la policía porque llegaron pasando las 3 de la mañana, hablaron con don Eduardo y se fueron. Pobre Doña Soledad .... Hoy le vi en la tienda, converse un ratito con ella y andaba con gafas pero todos sabíamos que abajo tenía los ojos morados, nadie comento nada porque al fin y al cabo pegue o mate marido es.

Don Eugenio: El sacramento del matrimonio es sagrado, nadie absolutamente nadie puede interferir o meterse y ni siquiera comentar lo que sucede en el matrimonio de un amigo. Ya dicen las escrituras Lo que ha unido dios que no lo separe el hombre. Por eso quien soy yo para conversar o comentar lo de Don Eduardo y Doña Soledad, no soy nadie pues. Mis amigos son Don Eduardo siempre me viene a conversar como le va en las peleas del box, le voy a ver y todo y Doña Soledad nunca me ha negado el saludo, linda gente es pero de puertas para adentro cada uno cada uno.

2º Escena pareja.

Retrato: Recuerda Eduardo esta mañana saliste, me diste un beso en la frente, tomaste la lista de compras, prometiste traerla y te fuiste.

“El Inca”: Ahí está la funda de compras en aquella esquina..... Si hice las compras, están la pasta de dientes con los huevos y la carne molida, esta todo. Incluso esta una tarta ya que hoy cumplimos 3 meses de vivir juntos.

Retrato: Una Tarta? Dónde? Te acordaste!!!! Gracias corazón, gracias. Te amo.

“El Inca”: Yo también te amo.

Retrato: ¿Pero que hiciste después de hacer las compras?

“El Inca”: Lo de costumbre tome el bus y fui a entrenar. La rutina diaria: 50 flexiones, 50 levantamientos de barra, 10 kilómetros de trote y dos horas con el saco y otras 2 con la pera. Aunque antes de comenzar con el saco recibí una llamada tuya diciéndome que no olvidara la pasta dental. Así que al acabar el entrenamiento volví a la tienda para ir a comprar solo la pasta dental.

Retrato: Perdón se me olvido ponerla en la lista.

“El Inca”: No te preocupes. Aunque me gustaría que fueras más atenta con estas cosas normalmente se te olvida algo en la lista o necesitas algo incluso después de que ya regrese a casa. Soledad ser un poco más despierta.

Retrato: Acaso estas diciendo que no soy despierta? Es acaso eso una afirmación de que soy tonta y despistada?

“El Inca”: No mi amor solo que me gustaría que tomes en cuenta mi cansancio físico.

Retrato: Aja lo sabía, me estás diciendo tonta. Yo siempre pienso en ti!

“El Inca”: Mentira nunca lo haces, siempre necesitas algo más. Siempre se te olvida algo.

Retrato: Por lo menos a mí no se me olvida el celebrar nuestro 2º mes de convivencia.

“El Inca”: Otra vez con eso, no se me olvido.

Retrato: Si se te olvido. (Llora).

“El Inca”: Soledad no seas sonsita, no se me olvido. Ese día iba a llegar tarde por el hecho de que tuve una competencia.... Mi regalo era que gane la pelea, te la dedique...por eso te dije que encendieras la radio... pero te dormiste.

Retrato: Una pelea!! Me dedicas golpes? Es acaso eso una insinuación acerca de tu crimen?

“El Inca”: De que hablas mujer? Te dedique una victoria, nuestra victoria. Hoy al salir del entrenamiento me dieron una grata noticia con relación a dicha pelea. Amor nos vamos a la Yoni, me quieren en una pelea allá.

Retrato: En serio! Pues debemos comprar ropa, unos zapatos nuevos y un traje para ti debes estar bien presentado. Mi ingles no es bueno...digamos regular pero nos ayudaran. ¿Cuándo salimos? Debemos hacer los arreglos necesarios lo más rápido posible ..... Ah cierto, estoy muerta. Gracias Eduardo, me lo ibas a decir antes o después de matarme a golpes.

“El Inca”: Antes.... Lo siento.

Retrato: Por lo menos aun conservas un respeto ante los muertos.

“El Inca”: Tú te lo buscaste yo no quería hacerlo.

Retrato: Yo me lo busque? Dime como Eduardo ¿Cómo puede una mujer buscarse una muerte a golpes?

“El Inca”: Pues comportándose como una PUTA!

Retrato: Puta, ¿yo?

Soledad: Cuando nos conocimos tus detalles, tu mirada, y tu ser reflejaban el amor incondicional que me profesabas. Ahora, ya no hay detalles ni miradas, porque el amor se opacó como una efímera ilusión que se perdió en el tiempo. Cuando me besabas sentía que el mundo giraba sobre los dos y que el cielo estaba cada vez más cerca. Ya no me besas, y cuando lo haces solo siento que el frío inunda mis labios, como si entrara en un lugar oscuro, inhóspito del que no podre salir.

El Inca: Soledad, ábreme la puerta! Ábreme la puerta, Soledad! Ahí está para eso te encierras: ¡a llorar! Solo para eso sirves. Carajo, ábreme la puerta!

Soledad: Recuerdo, que me abrazabas con tanta fuerza y ternura que me sentía segura de ti y de estar a tu lado, que nada me lastimaría. Pero, ya no me abrazas, y si lo haces mi cuerpo se hace pequeño y desaparece, porque el miedo es cada vez más evidente. Sabes contaba que las horas pasaran para verte llegar y decirte mil veces que te amo. Ya no cuento más, solo me siento a esperar y si llegas expreso un vacío, hola.

El Inca: Óyeme Soledad te encontré en una plaza y te puedo devolver a ella! Ábreme carajo, que para eso soy el que pago las cuentas de esta casa. Tú que tienes, no tienes nada así eras cuando te conocí calzón y persona con una mano atrás y otra delante. Ábreme carajo! Por última vez te digo: ¡ábreme la puerta o te mato!, ¿me escuchaste?, ¡te mato!

Soledad: Me refugiaba en tus brazos al hacerme el amor, y no sabía cómo describir la felicidad infinita en mí. No me tocas hace mucho y la tristeza me recorre el cuerpo. Un día prometiste amarme hasta la muerte. Y así es, me amas

aun, aunque ya no esté aquí, y los recuerdos te invadirán para siempre y comprenderás que te equivocaste, que sin mí no tienes nada.

2° escena Vecinos.

Relación amorosa entre Doña Dennisita y Don Patricito.

Mujer 1: Si viste mi amor allá en el sur el marido le ha matado a su esposa.

Hombre: Claro que vi si se suicidó el hombre, parece que si le amaba.

Mujer: Que le va amar si le amara no le pagara y no le hubiese amenazado de muerte.

Hombre: ¿Tú crees mi amor?

Mujer: Ahí dice pues, dos años de amenazas y hasta le ha sacado boleta.

Hombre: ¿Para que la boleta? Eso no sirve para nada igual le mato.

Mujer: La policía como siempre tarde.

Hombre: Pero eso no nos va a pasar a nosotros verdad?

Mujer: No mi amor.

Hombre. Te amo.

Mujer: Yo también te amo.

3° escena Pareja.

“El Inca”: Eres una Puta, como esperas que reaccionaria un hombre, si al llegar a casa escucha justo antes de abrir la puerta una conversación tuya diciendo que me odias y que con aquel Esteban estas a gusto y completamente satisfecha.

Retrato: Es decir que me mataste por una conversación que oíste mas no confirmaste?

“El Inca”: ....Si, lo hice porque si no estás conmigo no estarás con nadie.

Retrato: Amor.... tu nombre es Eduardo Esteban Quishpe Valenzuela.

“El Inca”: Estabas hablando acerca de mí?

Retrato: Exacto mi vida estaba diciendo: CON EDUARDO NO ME GUSTA TENER SEXO, EDUARDO ES FINO, TRANQUILO Y PACIENTE. PREFIERO A ESTEBAN, ESTEBAN ES UN ANIMAL AL QUE NO LE IMPORTA UTILIZAR SU CUERPO Y NUNCA SE RESISTE AL CONTACTO DE DOS CUERPOS QUE BUSCAN FUNDIRSE EN UN ABRAZO LLENO DE SUDOR, SANGRE Y SEMEN, YO QUIERO A ESTEBAN “EL INCA” QUISH.... Fue entonces cuando recibí tu primer golpe.

“El Inca”: Que? Eso es mentira tú me estabas siendo infiel. Tu mataste nuestro amor aquella ocasión que te acostaste con Diego “el trompo” Paredes. Como no iba a desconfiar de una mujer que me fue infiel en una ocasión.

Retrato: Eso es pasado Eduardo, igual que yo.

“El Inca”: No, no y no aquello es presente, es pasado y futuro. Porque yo no te perdone más bien olvide, del mismo modo en que tú perdonas pero no olvidas.

Retrato: Si aquella vez yo te fui infiel, pero ahora no. Eres un celoso obsesivo debería bastarte con mi palabra.

“El Inca”: Tu palabra dejo de tener peso en esta casa desde aquel día en que te encontré revolcándote con aquel trompo que para lo único que servía era para girar en el cuadrilátero hasta azotar contra el piso.

Retrato: Pero sí que sabía hacer girar otras cosas, su apodo estaba bien ganado.

“El Inca”: Perra!

Retrato: Violento!

“El Inca”: Prostituta!

Retrato: Retardado!

“El Inca”: Puta!

Retrato: Perdedor!

“El Inca”: Mata amores!

Retrato: Perdedor!

“El Inca”: Hija de puta, créeme al matarte cumplí con mi sueño, dedicarte una paliza a ti.

Retrato: Es decir que lo hiciste de manera consiente?

“El Inca”: Te quise matar desde el día del trompo. Gran puta.

3º escena Vecinos.



Vecinos comentan el escandalo realizado durante la pelea de la pareja y muerte de Soledad.

Doña Mercedes: Que está pasando? Que sucede? Porque tantas patrullas?

Doña Charo: El griterío, el escándalo. No oiría, si se oyó que Don Eduardo le estaba golpeando a Doña Soledad.

Don Eugenio: Golpear es poco, si le estaba matando vecina, le estaba matando. Los gritos eran insoportables, yo estaba a punto de salir de casa a ayudar a Doña Soledad pero entonces llego la policía.

Doña Mercedes: Todos los días le golpeaba, todos los días... insoportable el griterío, toda mi familia quería ayudarle a Doña Soledad pero nos daba miedo Don Eduardo.

Doña Charo: Si Don Eduardo le pegaba a su mujer ¿Qué era capaz de hacernos a nosotros?

Don Eugenio: Eso es verdad, es verdad ese hombre es una bestia de gana Doña Soledad se casó con ese animal.

Doña Mercedes: Claro todo el barrio le quería ayudar a Doña Soledad.

Doña Charo: Que es eso?

Don Eugenio: Un disparo.

Doña Mercedes: Don Eduardo se mató y ha matado a Doña Soledad.

Doña Charo: Y los niños?

Don Eugenio: Donde están los niños?

Baja la luz lentamente hasta llegar al oscuro.